2 1963

Иностранная литература

ИНОСТРАННАЯ литература

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

ОРГАН СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

РОМАНЫ

ГЕРМАН КАНТ — Актовый зал (Продолжение) 49
УИЛЬЯМ ФОЛКНЕР — Осквернитель праха (Окончание) 127

ПЬЕСЫ

ПАБЛО НЕРУДА — Звезда и смерть Хоакина Мурьеты, чилийского разбойника, подло убитого в Калифорнии 23 июля 1853 года (Драматическая кантата) 3

СТИХИ

ФРАНТИШЕК ГРУБИН — Хиросима 41
МЫ ТЕБЯ ЗНАЕМ, ЗАВТРА (Стихи молодых румынских поэтов) НИКИТА СТЭНЕСКУ, АДРИАН ПЭУНЭСКУ, АНА БЛАНДИАНА, ИОН АЛЕКСАНДРУ, МАРИН СОРЕСКУ, ЧЕЗАР БАЛТАГ 120
Из английской поэзии — РОБЕРТ ГРЕЙВЗ. Стихи о любви 180

КРИТИКА

Б. РЮРИКОВ — Активность искусства (Полемические заметки о реализме и современности) 186
С. БРОДСКАЯ, Б. БЯЛИК — Не умирающее и не стареющее (Запад о М. Горьком) . 203
П. ПАЛИЕВСКИЙ — Америка Фолкнера (К переводу «Осквернителя праха») . . . 211

2

ФЕВРАЛЬ

1968

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИЗВЕСТИЯ»
Москва

КУЛЬТУРА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Заметки на полях зарубежных газет и журналов

А. ГРИБАНОВ — Бунтующее искусство . . 215
Г. БРЕЙТБУРД — Куда идет итальянское кино? 219
А. СЛОВЕСНЫЙ — О золотом веке, погибших цветах и вольных стрелках 224

ДНЕВНИКИ, ВОСПОМИНАНИЯ

НИКОЛАЙ Т. ФЕДОРЕНКО — Из зарубежных встреч 228

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЗА РУБЕЖОМ

С. ПОТАБЕНКО — Пластика, ритм, человечность (Заметки о современной индийской скульптуре) 250

НАШИ ГОСТИ

Е. СТОЯНОВСКАЯ — Уильям Голдинг, сочинитель притч 259

СРЕДИ КНИГ

ИЗДАНО В СССР

Борис Слуцкий — Поэзия простых чудес. ◇ Ю. Архипов — Однотомник Артура Шницлера 262

ИЗДАНО ЗА РУБЕЖОМ

Г. Злобин — Снова неприкаянные. ◇ Н. Павлова — Из молодой швейцарской поэзии. ◇ Л. Зонина — Ты человек и ничто человеческое тебе не чуждо 266

ИЗ МЕСЯЦА В МЕСЯЦ

Хроника 273

АВТОРЫ ЭТОГО НОМЕРА 287

На обложке: работа польского скульптора КСАВЕРИЯ ДУНИКОВСКОГО «Советский воин».

ПАБЛО НЕРУДА

ЗВЕЗДА И СМЕРТЬ ХОАКИНА МУРЬЕТЫ,

ЧИЛИЙСКОГО РАЗБОЙНИКА, ПОДЛО УБИТОГО В КАЛИФОРНИИ 23 ИЮЛЯ 1853 ГОДА

●

ДРАМАТИЧЕСКАЯ КАНТАТА

■

Перевод с испанского
ПАВЛА ГРУШКО

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

ХУАН ТРЕХПАЛЫЙ.
АДАЛЬБЕРТО РЕЙЕС, ТАМОЖЕННИК.
СМУГЛАЯ ПЕВИЦА.
ЧЕРНАЯ ПЕВИЦА.
БЕЛОКУРАЯ ПЕВИЦА.
КАБАЛЬЕРО МОШЕННИК.
БАЛАГАНЩИК НА ЯРМАРКЕ
(все тот же Кабальеро Мошенник).
ПРОДАВЕЦ ПТИЦ.
БРОДЯЧИЙ МУЗЫКАНТ.
ИНДЕЕЦ РОСЕНДО ХУАРЕС.
БАЛАХОНЫ И ПОДПЕВАЛЫ.
МУЖСКАЯ ГРУППА, состоящая из шахтеров, крестьян и рыбаков, и ГРУППА ЖЕНЩИН, в которых угадываются их жены или родственницы. Все они, наделенные какой-либо чисто чилийской чертой, попеременно выступают в сценах, носящих название «ХОР».
ГОЛОС ПОЭТА.
ГОЛОС ХОАКИНА МУРЬЕТЫ.
ГОЛОС ТЕРЕСЫ МУРЬЕТЫ.
ХОР МАЛЬЧИШЕК-ГАЗЕТЧИКОВ.
ХОР ЗАЗЫВАЛ.

ДЕЙСТВИЕ РАЗВЕРТЫВАЕТСЯ В ШЕСТИ КАРТИНАХ:

1. Отплытие из Вальпараисо 2. Плаванье и свадьба
3. «Заваруха»
4. Борзые и смерть Тересы 5. Звезда Хоакина
6. Смерть Мурьеты

Пролог

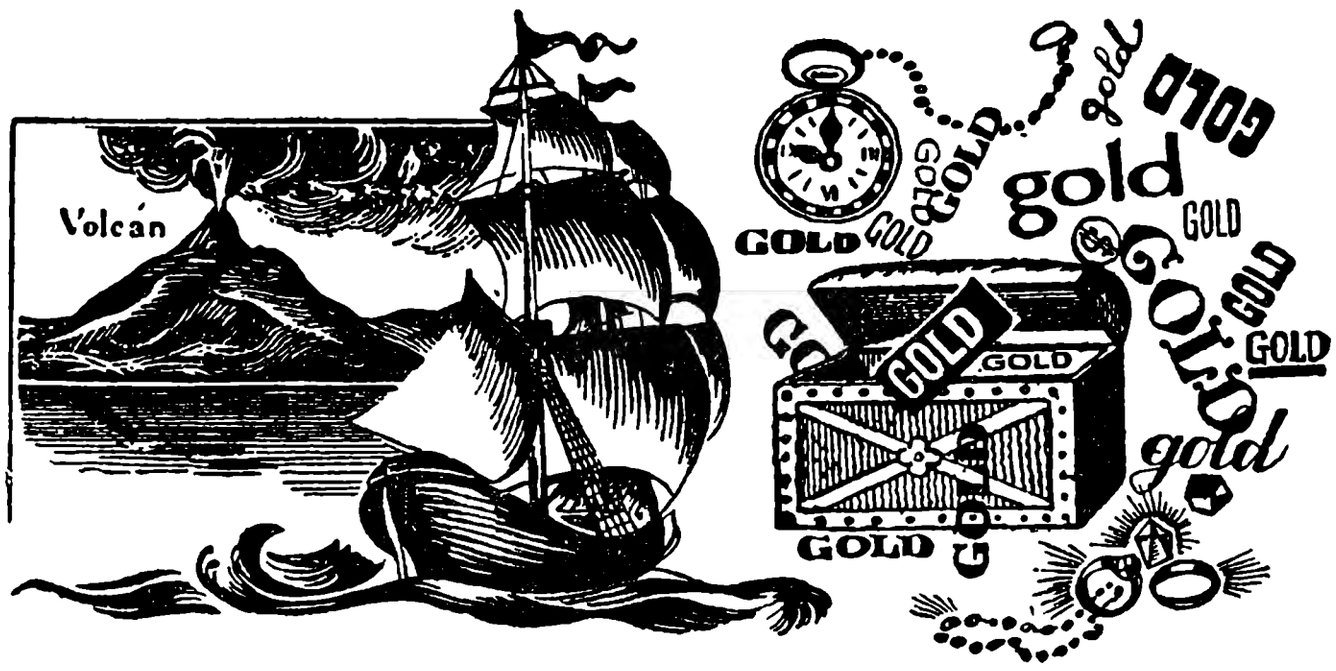
В зале и на сцене гаснут все огни.

ГОЛОС ПОЭТА

Рассказ этот долгий — о пламенном сердце чилийца,
о парне простом и отважном. А память о нем — боевая секира.
Пора наступила могилу открыть, где покоится светлый убийца,
в гробницу забвенья пробраться, где прах его спрятан от мира.

Быть может, в нем спал полководец, и я сожалею,
что нам говорить не случилось, а то б — за бутылкой хмельною —
я часа дождался, когда б он в Историю вторгся с несметною
ратью своею.
Быть может, обманутый ветром, он просто ошибся тропою...
Пролитая кровь, как тавро огневое, ладони ожгла лиходею,
сто лет пролетело, и нам его жизни не сделать иною,
поэтому мы и начнем — без него и бутылки — в минуты спокойные эти
рассказ о моем земляке, о разбойнике славном:
о Хоакине Мурьете.

■ ■ ■



Картина первая

ОТПЛЫТИЕ ИЗ ВАЛЬПАРАИСО

Ярко освещается сцена. Музыка. Хор, а с ним участники спектакля выходят, как бы открывая представление в античном театре.

ХОР

История долгая эта, которая всех ужаснет, нарождается ныне
в гористой теснине, которую Полюс нам дал во владенье, а море и снег
не поделят.
Здесь крыши и груши мокры от дождя, и блестят виноградники Чили,
и, словно серебряный кубок, в который угрюмая полночь сочит
свои бледные вина,
луна прибывает среди бальзамина, майтена, жасмина, пеумо, душицы,
фасоли и лавра, умытых росою.
В то время явился земному простору малыш смуглокожий,
и ночью погожей — он луч молодой, а зовется Мурьета.
В мерцании лунного света не ведают люди, что в зыбке
спит луч молодой, а луна в эту пору заходит за гору,
он, мальчик чилийский с оливковой кожей, из тех, что не плачут.
Отчизна ребенку вручила медали студеных полей и пылающей пампы:
она его тело жарою и стужей для битв закалила, как лемех для вспашки,
и голос его — словно вызов, а руки его — две угрозы!..

Мерцанием золота залито Чили от моря до взгорий, и к Порту
стекаются толпы, влекомые дальним миражем: поселки пустынны,
покинут Кокимбо, Кильота, у пристаней Вальпараисо стоят бригантины.

Актеры приветствуют зал: мужчины прикладывают руку к сердцу, женщины машут букетиками. В это время по проходу зрительного зала, к сцене и обратно, пробегают Мальчишки-газетчики.

ХОР МАЛЬЧИШЕК-ГАЗЕТЧИКОВ

— Газета «Феррокарри́ль»! Приятная весть!
— «Меркурий»! Спешите прочесть!
— Золото в Калифорнии!
— «Феррокарриль»! Кто проворнее?!
— Покупайте «Меркурий»!
— Золото!
— Не клюют и куры!
— Реки золота!
— Море золота!
— Горы золота намолото!
— Золотишко в Калифорнии!
— Самое отборное!

В верхней части сцены — шествие Зазывал, они в масках: техасцы, люди в балахонах и т. п. Зычные голоса с иностранным акцентом, усиленные рупором, гремят из-за сцены.

ГОЛОСА ЗАЗЫВАЛ

— Золото! Gold! * Цветом жёлт! Чилинята, за лопаты!
— Gold! Gold! Чем больше gold — тем меньше голод!
— За золотом в Сан-Франциско! Никакого риска!
— Голодные, холодные, ко мне! Я золото, а золото в цене!
— Слаборазвитенькие, на корабли! Пока все золото не увели!
— Золото в горсти — сто быков пасти!
— Золото в мошне — ездить на коне!

ХОР

Мясо все дороже!
Не купишь молока!
Ни хлеба, ни одежи
нет у бедняка!..

ГОЛОСА ЗАЗЫВАЛ

— Ко мне, ко мне! Я золото, а золото в цене!
— Говорит Voice of California! ** Выгода бесспорная!

ХОР

На землю летят шляпы, одежда, корзины.

За золотом!
За золотом!
Разочтемся с голодом!

Женщины из Хора бросают на землю цветы и топчут их.

За золотом! За золотом!

Мальчишки-газетчики бросают под ноги кипы газет и кричат вместе со всеми.

В Калифорнию на прииски!
Корабли стоят у пристани!

Вверху сцены, с одного края на другой, медленно проплывают огромные браслеты, часы, кольца и другие драгоценности — все аляповато позолоченное. Толпу охватывает безумство.

Хватит пухнуть с голода!
Бог даст — намоем золота!
Золото в мошне — ездить на коне!
Хватит пухнуть с голода!

---

* Золото! *(Англ.)*
** Голос Калифорнии *(англ.)*.

Бог даст — намоем золота!
Золото в горсти — сто быков пасти!

Во время этой сцены участники Хора воздвигают бригантину и поднимают на ней паруса. Напевая Морскую Песню, все впрягаются в канаты и подтаскивают судно к авансцене. Мало-помалу песня затихает, становится музыкальным фоном, мелодией без слов. Хор поднимается на борт бригантины.

МОРСКАЯ ПЕСНЯ

Прощай, прощай, прощай...
Мы спешим в благодатный край.
Прощай, прощай, прощай...
Там сыто живут и в тепле.
Прощай, прощай, прощай...
Мы плывем на большом корабле.
«Прощай, прощай, прощай!» —
кричим мы родимой земле.
Прощай, прощай, прощай...
Мы из ада отправились в рай.
Прощай, прощай, прощай!
Прощай, прощай, прощай...

На последних звуках Морской Песни возникает Диалог Таможенника и Трехпалого, которые во время предыдущей суматохи вынесли на сцену кресло и стол с бумагами.

ДИАЛОГ ТАМОЖЕННИКА И ТРЕХПАЛОГО

Таможенник. Стойте! Стойте! Сюда нельзя!
Трехпалый. Тогда я пошел!
Таможенник. Но, сеньор, здесь нет выхода!
Трехпалый. Значит, сюда нельзя?
Таможенник. Нельзя.
Трехпалый. А выхода нет?
Таможенник. Нет.
Трехпалый. Где же выход?
Таможенник. Выход один: не входить и не выходить.
Трехпалый. Это как же?
Таможенник. Заглянем в инструкции... Откуда вы? Куда следуете? Как вас зовут? И вообще, что вам надо?
Трехпалый. Вот это разговор. Звать меня Хуан Трехпалый. Еду я в Калифорнию. С доном Хоакином Мурьетой...
Таможенник. Всё принесли?
Трехпалый. А то как же. Вот лопата, ломик. Что еще? Штаны...
Таможенник. Я о документах! У вас есть свидетельство о праве на наследство?
Трехпалый. А с чем это едят?
Таможенник. Свидетельство о браке или справка о сожительстве?
Трехпалый. Не думаю...
Таможенник. Справка о доходах?
Трехпалый. А это как?
Таможенник. Такая розовая бумажка.
Трехпалый *(роется в карманах, извлекает розовую бумажку)*. Эта?
Таможенник. Нет. Это закладная.
Трехпалый. Не годится?
Таможенник. А ну-ка, что там у вас заложено? Скрипка! Взбредет же такое на ум!.. Нет, не годится! Справка об уплате налога? Свидетельство о прививках? У вас есть конный выезд?
Трехпалый. Нет, своего конягу я оставил в Киликуре.
Таможенник. Собака?

Трехпалый. Была.
Таможенник. Кошка?
Трехпалый. Нету.
Таможенник. Итак. У вас ничего нет. Оставьте здесь закладную и — милости просим на будущий год... Неужели у вас так ничегошеньки и нет?.. Метрика, по крайней мере?..
Трехпалый. А зачем мне метрик, золото не на метры меряют...
Таможенник. Ну, знаете! Мы запишем вас идиотом — сами себе доставите хлопот...
Трехпалый. Доставить справку о хлопотах?
Таможенник. Хватит валять дурака! Так куда вы отправляетесь?
Трехпалый. Еду с Мурьетой рыть золото. Мы отплываем на бригантине...
Таможенник. Так бы и сказали! Зачем вы заставляете меня тратить время попусту?
Трехпалый. Откуда мне было знать? Поехали вместе, если хотите.
Таможенник. Чего же мы ждем? Поехали! В путь! Эти бумажки сидят у меня в печенках! Целый день как белка в колесе! Это за гроши-то, которые нам платят! Где, вы говорите, есть золото? Куда ехать?
Трехпалый. В Калифорнию, я же сказал. Весь честной народ двинул туда.
Таможенник. Ставь паруса! Отчаливай! Помогите собрать бумаги и пошли!
Трехпалый. Слышь-ка, а что, если ничего не складывать, ей-богу лучше. К чему вся эта волынка? Лучше порвать!
Таможенник. Как вы можете!.. Речь идет о документации, о регламентации, о нумерации, о пролонгации, о реляции...
Трехпалый: И о насебетаскации... К дьяволу бумажонки! Когда мы вернемся, будем купаться в золоте.
Таможенник. Пожалуй, вы меня убедили.
Трехпалый. А вот поглядим, как летают все эти сертификации!

Подбрасывает одну из бумажек в воздух. Таможенник робко делает то же самое. Начинают обеими руками подбрасывать охапки бумаг, которые разлетаются по всей сцене. Одновременно сверху обрушивается на сцену настоящий бумажный ливень.

Таможенник. А я еще хотел дать вам свидетельство об идиотизме!

Таможенник и Трехпалый под ручку направляются к кораблю. За ними торопливо идут четверо или пятеро опаздывающих. Сзади всех бежит Девочка. Все продолжают напевать вполголоса Морскую Песню, которая обрывается в тот момент, когда раздается чей-то голос.

Голос. Мурьета!
Все. Хоакин! Хоакин Мурьета!

Наступает тишина. Все замирают, глядят в сторону, кроме Девочки, которая возвращается к краю сцены и подает руку снопу света, падающему в этот момент сверху. Одновременно на большом парусе появляется проекция зеленого и белого света, как бы передающая цветовую гамму чилийских гор — покрытых виноградниками склонов и побеленных снегом вершин. На фоне этого пейзажа возникает силуэт человека: он приближается, подходит все ближе и ближе, пока на парусе не остается огромный профиль, обращенный к горизонту. На сцене притухают все огни. И когда Девочка, идущая за снопом света, замирает вместе с ним у борта корабля, окаменевает на парусе и профиль человека. В это время на фоне музыки возникает Хор.

ХОР

Под гибкими ветлами цвел он: и плавал в реке, объезжал жеребцов
и забрасывал лассо,
он жарко мужал, обучал свою душу, глаза, свои руки, а шпоры звенели,

когда он из красных осенних чащоб выезжал на своей оловянной кобылке.
С ним горы дружили, угрюмые скалы, замшелые камни и ветер-отшельник,
он руки поранил о реки, кроящие снег ароматный в ущелиях белых,
Свобода его напоила — целебная дикая сила, что метит лишь смелых,
а ярость и светлую гордость вселяет в немногих, и все их дороги
в ее протоколах отмечены, чистых, как пламя, и этот избранник
не знает, что путь его ясен заране, что парень убийцею станет, а позже
и голову сложит.

Далекий голос. Хоакин! Хоакин Мурьета!
Девочка. Вот он!

Оживший сноп света поднимается на корабль. Проекция исчезает. Полная темнота.

ГОЛОС ПОЭТА

Так было, дружище, и эти стихи я пишу, чтобы люди узнали и знали
о вольном чилийце, погибшем в изгнанье, давайте ж помянем
того, кто скитался, погиб и остался бескрайним преданьем...
Я только что детство воспел Хоакина, мы знаем: чилийского сына
убила чужбина, и старцы в ночи батракам говорят о скитальце,
а чудится, будто бы шепчутся старицы, ливень свистит
или плачет метель на утесах...
Вулкан Аконкáгуа помнит, как парусник с парнем дорогу торил
в нескончаемой сини,
как парня звала Калифорния страстными зовами смерти и золота
к черной кончине.

■ ■ ■

Картина вторая

ПЛАВАНЬЕ И СВАДЬБА

На сцене зажигается свет. Палуба корабля. Виден только огромный белоснежный парус. Внизу с трудом можно различить мореплавателей: все они окаменели в позах людей, начинающих плясать чилийскую куэку. На свет просцениума выходят Чтецы. Во время чтения два силуэта, спроецированные на парус, как в театре теней, в полной тишине отплясывают куэку, символизирующую встречу и любовь Тересы и Хоакина.

ХОР

Но в плаванье этом неблизком, на паруснике маулийском к Мурьете
любовь постучалась, и парень два карие глаза приметил.
Он чувствует робость и храбрость, во власти тревожной напасти,
Тересой зовут его счастье, и он не встречал в своей жизни крестьянок,

подобных Тересе, которая губы и кровь Хоакина голубит,
и здесь, в океане,
где парусник белый кочует в тумане, любовь его сладко дурманит,
и парень предчувствует, знает, что эта любовь не увянет,
и чувствует, верно, что все это кончится скверно, что смерти он сужен,
но просит Тересу, невесту свою, чтобы здесь, на борту, назвала его
мужем —
так в море весеннем объездчик коней Хоакин заарканил крестьянку
Тересу,
и тут же искатели дальнего злобного золота свадьбу сыграли,
а рядом огромные волны ревели в своей неизбывной печали:
таков человек и его слепота в круговерти невечного счастья —
любовь запалила костер в океане, но смерть этот свет уже застит.

Зажигаются огни на палубе. Ночь. Темное небо. Улетучились с паруса пляшущие тени. Оживают застывшие люди: они аплодируют куэке. Тут и там видны гирлянды, украшения из цветной бумаги, цветы, стаканы и бутылки. Музыканты настраивают гитары.

ГОЛОСА

— Еще одну куэку!
— Эй, народ. а не пора ли спать?
— Молодые уже ушли!
— Пойдем поглядим на них в замочную скважину!
— Куэку!
— Братцы, еще одну куэку, и баста!
— Начали!

В пьяный гомон врывается Мужской Напев. На палубе воцаряется атмосфера буйного кутежа: это не только грубое веселье, но и слепой вызов смерти. Женщины напуганы, завернувшись в свои черные шали, они отступают в глубь сцены.

МУЖСКОЙ НАПЕВ

В Калифорнию, сеньоры,
я отчалил поутру.
Повезет мне — приглашаю
всех друзей в мою нору!
А со смертью повстречаюсь —
как чилиец я умру!
Чилиец не знает страха,
сердце мое — медь.
В зубах у меня наваха,
попробуй-ка одолеть.
В дураках меня не оставишь,
что посеешь, то и пожнешь.
Капкан на меня поставишь —
сам в него попадешь!
Заморскому золоту крышка —
иметь ему дело со мной,
дороется до золотишка
нож отточенный мой!
Кто хочет домой, гому
выход один — за корму:
боишься судьбы превратной —
значит ты не боец,
в море — и делу конец! —
за рыбами. в путь обратный!

В Калифорнию, сеньоры...

Яркая вспышка молнии внезапно прерывает буйство мужчин. Они застывают в неподвижных позах. Женщины, которые во время исполнения Мужского Напева медленно выходили вперед, обтекая сцену по краям, останавливаются спиной к публике. При вспышке молнии они резко поворачиваются и читают (в унисон, отдельными группами или же сольно) Женский Хор, ритм которому задан ударами тамбурина.

ЖЕНСКИЙ ХОР

Лишь время отныне поет свою жалобу на бригантине,
косматые волны печальный и вечный парад свой открыли.
Душа моя гаснет, ей так одиноко в унылой пустыне,
все дальше и дальше отчизна — не вижу я берега Чили.
Любимые наши за золотом нас увлекли на чужбину,
за ними сквозь холод и зной мы пошли через землю и море,
для них мы покинули бедный наш дом над рекой Био-Био,
простились с могилой отца и оставили матушку в горе.
Мы чувствуем сердцем — нерадостный выпал нам жребий,
нам впредь не увидеть, как склоны Ангола колышет пшеница,
полей золотых не увидеть, чилийского месяца в небе,
мы знаем, что золото наше потом во врага превратится,
что нас на чужбине
закрутит, завертит,
рассорит, низринет
в объятия смерти...

Женщины отступают в глубь сцены, и мужчины снова бросаются в водоворот веселья, распевая строфу «В Калифорнию, сеньоры...» и т. д. В конце припева — шумные аплодисменты и гогот. Веселье прерывается Голосом Поэта.

ГОЛОС ПОЭТА

Тише, ребята!
Созвездия, полночь и парусник наш под луной
месяц медовый одаривают медовою тишиной...

Гуляки на цыпочках ретируются, приложив палец к губам — как бы прося тишины. На сцене гаснут все огни. Глубокое небо, усыпанное мириадами звезд. Сноп света выхватывает из темноты лица Трехпалого и таможенника Рейеса, которые, облокотившись на борт, беседуют, поглядывая на горизонт. Видны только их лица.

ДИАЛОГ ТРЕХПАЛОГО И РЕЙЕСА

Рейес. В таможне я умирал со скуки. А здесь меня укачивает. Слишком много моря для меня. А тут еще женитьба Мурьеты на Тересите. Как вы объясните все это, сеньор Трехпалый? Не кажется ли вам, что все произошло слишком быстро?

Трехпалый. Вся хитрость в том, дружище Рейес, что вы из тех, кто едет тихо, а Мурьета из тех, кто скачет лихо. Девушка ему приглянулась, и вот вы их видите в каюте: женушка с муженьком, голубка с голубком. И уж они время попусту не тратят, не то что мы.

Рейес. Столько моря со всех сторон, даже под кораблем. А берега и не видно. Правду говорят: без таможен жить нельзя — я возвращаюсь в Вальпараисо.

Трехпалый. Мне всегда казалось, что у вас не лицо, а лицензия, сеньор Рейес! Не обижайтесь, посудите сами, если вы прыгнете в воду, вы далеко не уплывете: встретитесь с тунцом, и дело с концом. Человек живет на суше, а не под водой. И хлебнете же вы лиха там, внизу, дон Адальберто! Да и золота в море нет.

Рейес. Откуда вы, Трехпалый?

Трехпалый. С севера, из Копьяпо, да будет вам известно. Шахтер... Там, на моей земле, меж двух вершин, я и оставил два лишних пальца. Нажимать на курок и одного хватит.

Рейес. На какой еще курок? Дружище, зачем вы меня пугаете?

Трехпалый. Как же я могу вас напугать, когда вы и без того пуганый?

Рейес. Вы думаете, ожидается катавасия?

Трехпалый. Где золото, там и катавасия, мой сеньор. Такой уж это винегрет. И нам его придется отведать, какой он ни есть: личный вкус не имеет значения.

Рейес. Расскажите что-нибудь про Мурьету. Вы его давно знаете?

Трехпалый. Я видел, как он рос. И вот что я скажу: он по замесу вожак. Прямой, как древко знамени. С этим парнем поосторожней: он не терпит обид. Он рожден непокорным. Я при нем за дядьку и за проводника. Куда он, туда и я. Мы делим с ним бедняцкую судьбу, бедняцкий хлеб и бедняцкие тумаки. Но я не жалуюсь. В шахте учишься сносить все. А руда, когда ее достаешь,— как звезда.

Рейес. Не преувеличивайте, дружок, здесь внизу нет звезд.

Трехпалый. Поглядите наверх. Они поблескивают, словно прощаются с нами. Это звезды Чили. Лучшие из лучших. Они похожи на жасмины! Там, на севере, в пампе, на холмах ночь куда темнее, а звезды будут побольше этих. Иногда по ночам мне становилось страшно. Казалось, подниму голову с подушки и ударюсь о звезды головой, так что разобьются они над нашей нищетой... Интересно, сколько их?

Рейес. По крайней мере, здесь внизу — ни одной.

Трехпалый. Они и здесь есть, дружище, только надо научиться доставать их. Но кто не умеет, тот научится. Там наверху, должно быть, найдется и для нас несколько звезд. Смотрите — эта, что вам подмигивает, должно быть, ваша. А вон та — красная — моя!

Рейес. А Мурьетина?

Трехпалый. А Мурьетина — у него в каюте, в постельке, горяченькая...

Свет на сцене гаснет, а звезды начинают увеличиваться, пока не превращаются в огромные светящиеся цветы. На сцене только в одном из иллюминаторов виден тусклый свет. Оттуда доносится Голос Хоакина и Голос Тересы. Рокот моря.

ЛЮБОВНЫЙ ДИАЛОГ

Голос Хоакина. Я жил тобой еще до встречи нашей,
свою свободу для тебя берег,
добра иного в жизни я не нажил,
лишь нож со мною да костей мешок.

Я рос как вырос — сам себе хозяин.
А вышло, что тебе я отдан весь,
что ты — моя хозяйка. Сам не знаю,
куда девалась вся былая спесь.

Голос Тересы. Крестьянка я. Со склонов Койуэко
я на корабль пришла, чтоб жизнь моя
твоей была, отныне и до века,
и смерть, когда тебя покину я.

Голос Хоакина. На ощупь твои плечи — как левкои
из Каранпанге... Трону дикий рот —
и слышу аромат ореха, хвои.
Коснусь волос — цветами гор пахнет.

Любимая, прильни ко мне волною —
прозрачною прохладою ручья,
прижмись, и будет пахнуть грудь моя —
как дерево, умытое росою.

Голос Тересы. Я слышала: любовь — огня лютей?
Но поцелуешь — и спокойна снова?..

Голос Хоакина. Нет у любви ответа для людей:
не знает вишня, отчего вишнева.

В Ранкагуа я жил в полях пшеницы,
шел в Мелипилье к смоквам на постой.
Все, что я знаю, я узнал у птицы,
травы, ручья — у простоты земной.

Я в хитростях любовных смыслю мало,
я увидал тебя — и полюбил.
Ты первою моей заботой стала.
Я прежде и гроша не накопил.

Теперь я жажду золота, чтоб стену
вокруг твоей воздвигнуть красоты.
Свое я сердце в золото одену —
за ним, как за стеною, будешь ты.

Голос Тересы. Твой рост высокий — лучшая защита,
я нежностью твоей от бед укрыта,
дороже золота твой плуг, твой пот.
Моя любовь хрупка, как замок зыбкий,
его опора — ты, твои улыбки.
Разлюбишь ты, и замок упадет.

Голос Хоакина. Мне нравится, как речь твоя течет —
в ней чистота неторопливых вод.
Лишь ты да ночь в моей душе звучат.
Ты и не знаешь, как я нынче рад!
Тебя целуя — Чили я целую...

Голос Тересы. Однажды, милый, мы в страну родную
вернемся!

Голос Хоакина. Золото — наш путь назад.

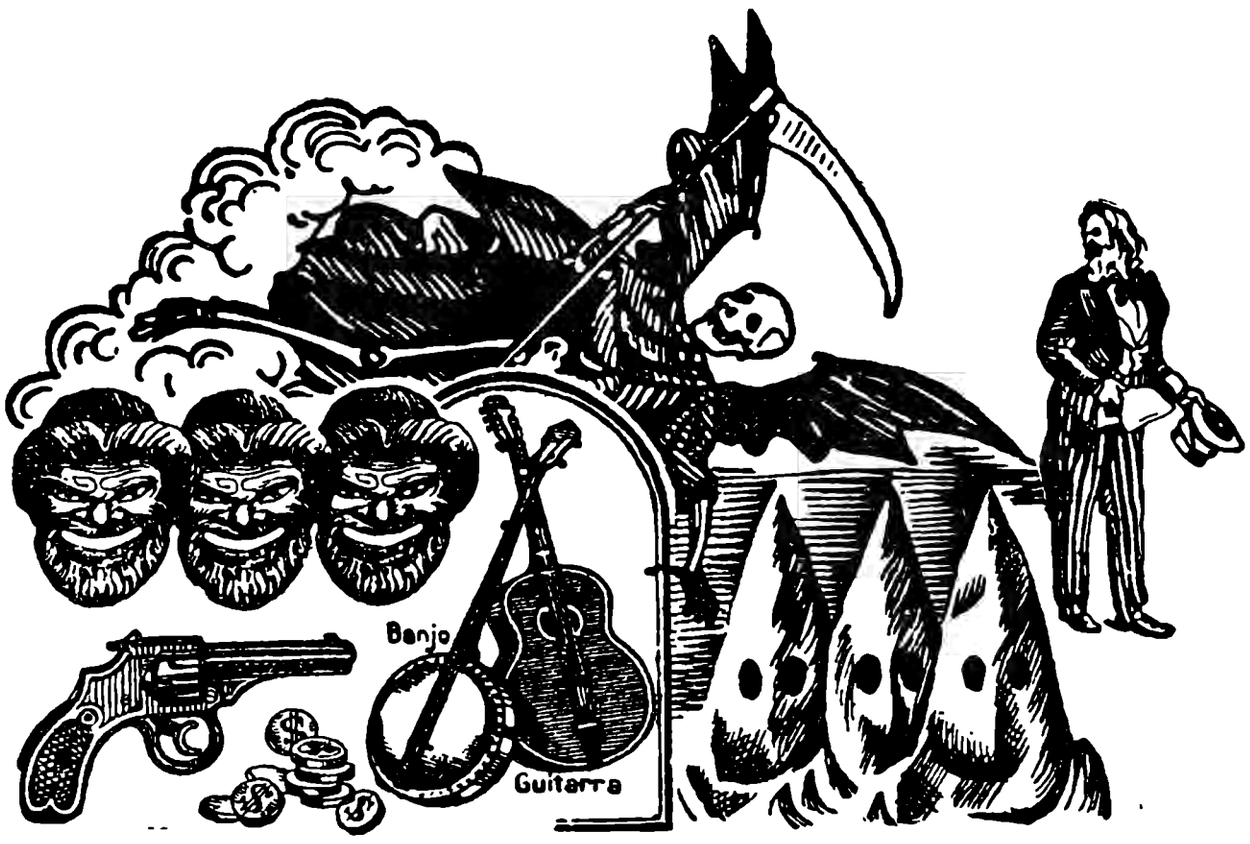
Безмолвие. В темноте продолжает светиться иллюминатор в каюте Мурьеты. Возникает песня Поющих не видно. Это все тот же Мужской Напев. Но исполняется теперь только одна строфа с припевом.

В Калифорнию, сеньоры,
я отчалил поутру.
Повезет мне — приглашаю
всех друзей в мою нору!
А со смертью повстречаюсь —
как чилиец я умру!

В Калифорнию, сеньоры,
я отчалил поутру...

Тишина. Гаснет свет в иллюминаторе.

■ ■ ■



Картина третья

«ЗАВАРУХА»

Свет вырывает из темноты стоящего на авансцене Певца. Панорамная проекция Сан-Франциско, каким он был в 1850 году. Это гравюра того времени. Каждая строфа Мужского Напева сопровождается новой проекцией с соответствующим видом. В конце — гравюра с интерьером таверны, похожим на декорацию к этой картине.

МУЖСКОЙ НАПЕВ

Раньше всех, как лошадь в мыле,
к золоту примчало Чили!
Сан-Франциско той порой
с виду был — дыра дырой:
только дождь и мыл песок
в золотой столице,
в переулках тихих тёк
и домишки, как батог,
стегал по черепице.

Спал унылый городишко,
вдруг блеснуло золотишко,
объявилась божья милость,
тут полиция явилась:
где нажива —
там и Черт,
этот живо
допечет!
Свет богатства, денег шалых
до утра в порту не гас:
на причалах
одичалых
золото пустилось в пляс!
Только первый, кто достиг
золотого мыса,
был чилийский наш старик
из Вальпараисо!
А из первых, кто до дыр
проплясал сандалии,
был исколесивший мир

бродяга из Овалье.
А из тех, что вслед приплыли,
был и негр из Мелипильи,
и юнец из Вальенара,
что женился с пыла, с жара,
и бедняга из Икике,
выпивоха превеликий,
тот, что в бухту Сан-Франциско
ухнул, не издав и писка:
напился воды соленой —
поделом, не пей зеленой...
Но судачить про такое —
дело, братцы, не мужское.
А заметим мы другое:
первый, кто приплыл
в эти земли издалёка
(хоть и не было в том прока),—
он чилиец был!

Из темноты появляется таверна «Заваруха» — подобная той, что была на гравюре. Здесь много чилийцев, мексиканцев, перуанцев и других латиноамериканцев. В глубине — группа Рейнджеров, на них техасские шляпы. Слышен мотив «Oh, Susanah, don't you cry for me*...» Чилийцы первыми начинают разговор, который захватывает остальных. Здесь же Трехпалый и Рейес. Шум, оживление.

Первый. Начали мы ни свет ни заря. Весь день работали не покладая рук. Кое-что добыли... На этих мойках больше грязи остается, чем золота.

Второй. Больше пота, чем золота...

Третий. Я намыл две унции.

Четвертый. А я пять. Не жалуюсь.

Все. Да, братцы! Приходится попотеть! Золото любит пот!

Первый. А у вас, дружище?..

Второй. Да уж не спрашивайте...

Первый. Что, плохи дела, старатель?!

Второй. Не старатель, а стиратель.

Первый. Как это понимать?

Второй. Прачечная у меня.

Третий. А у меня пекарня.

Четвертый. А у меня мелочная лавка.

Аргентинец. Ну и чилийцы! Нигде не пропадут! А я учитель танцев *(делает несколько па)*. «Иностраночка, не спеши! Подвигай ножками, попляши!..»

Все. Танцев — хоть отбавляй, вот только золота мало!

Первый. А как дела у Мексики?

Мексиканец. Если говорить начистоту, то чего греха таить — едва намываем на лепешку с перцем. В день по зернышку...

Все. Сто потов прольешь
и к вечеру найдешь
золотое зернышко,
мелкое, как вошь!

Чилиец. Баста! Что мы, на панихиде, что ли?! Обмоем золотишко, хоть его и мелочишка.

Второй. Эй, парень!

Рейнджеры *(у своего столика, в глубине)*. You must say *boy*!**

Чилиец. Эй, бой-парень! Налей-ка чичу!

---

* «О, Сусанна, не плачь обо мне...» *(англ.)*.

** Вы должны сказать «бой»! *(Англ.)*.

Все. Эй, бой-парень! Чичу на всех!

Подавальщики не шелохнутся. Вперед выходят Рейнджеры, в руках у них большие револьверы. Один из Рейнджеров остается в центре, другие целятся в присутствующих.

Тот, что в центре. You are new in California. Here's no chicha. In California you must have whisky!*

Первый. Но мы хотим чичу!

Все чилийцы. Хотим чичу!

Все Рейнджеры. No chicha here! Whisky! Whisky! Whisky!**

Приставляют револьверы к вискам чилийцев.

Чилиец. Бой-парень, виски!

Второй. Надо просить с water!***

Все чилийцы. Виски с ватер-клозетом!

Рейнджеры удаляются. Настроение у присутствующих падает. Несколько мгновений тишины.

Рейес *(Трехпалому)*. Похоже, брат, что надо держать ухо востро.

Трехпалый. Да, брат! Конечно, мы из Чили не за медом сюда ехали. И все же вы правы — теперь держи ухо востро!

Рейес. Интересно, который сейчас час в Вальпараисо?

Люди замерли. Глаза устремлены в бесконечность. Без всякого объявления на помосте появляется Смуглая Певица. Она исполняет свой номер как воспоминание — как нечто, проносящееся в памяти чилийцев. Свет выхватывает Певицу из темноты, остальные остаются в полумраке.

СМУГЛАЯ ПЕВИЦА

Вы просите спеть о любимом моем, вы глядите с вопросом:
вам знать интересно, кем был он — солдатиком или матросом?

У горной реки родилась я, клокочущей под облаками,
мне небо казалось потоком, где звезды и синие камни.

Поток этот звать Био-Био, он так далеко, и похоже,
что нету его, но во мне он звучит — и тоска меня гложет!

Я слышу во сне, как стремнина ворочает синие камни,
а утром — лишь черные стены, и уши закроешь руками,

и чувствуешь боль, она комкает рот и в душе копошится,
и тут же гитару сорвешь со стены, чтобы песней пролиться...

Вы спросите, кто он — матросик, солдатик, юнец или старец,—
и я вам отвечу: он синий поток — мой далекий скиталец!

Словно по волшебству, Смуглая Певица улетучивается. Загорается свет. Печальные хлопки. Нарастает стук подков, приближается, замирает у входа. Появляется одетый во все черное Всадник. У него усталый вид. Он взволнован.

Всадник. Слыхали новость?

Трехпалый. Какую новость?

Всадник. Убили семнадцать человек!

Рейес. А мне что до этого?

Всадник. Они были чилийцами!

Чилийцы. Проклятье!

Всадник. А еще трех мексиканцев...

---

* Вы теперь в Калифорнии. Здесь нет чичи. В Калифорнии вы должны пить виски! *(Англ.)*

** Нет чичи здесь! Виски! Виски! Виски! *(Англ.)*

*** Водой *(англ.)*.

Мексиканцы. Сволочи!

Чилиец. Где это случилось, приятель?

Всадник. В Сакраменто. Их вытащили из постелей и велели рыть ямы. Потом пристрелили!

Чилиец. За что их убили?

Мексиканцы. А все потому, что мы не блондинчики, брат! Они думают, господь дал им рыжие волосы как премию! Они мнят себя племянниками божьими оттого, что у них поросячья кожа!

Пауза.

Трехпалый. На днях убили еще десятерых! На них возвели напраслину, будто они прикокошили этого Конли, потрошителя чилийцев!

Первый. Ну что ж. Теперь они мертвы... Их и закопать-то как следует не закопали. До сих пор из ямы торчат ноги.

Второй. А Роблес, помните Роблеса? Только он и спасся.

Рейес. К черту! Трехпалый, все это мне не по вкусу! Разве вы не видите, что нас принимают за негров?! Лучше я вернусь в таможню!

Трехпалый. Теперь уж не стоит, дон Рейес. Авось обойдется...

Все садятся, опечаленные. Снова меняется освещение. И как одно из новых воспоминаний — появляется Черная Певица.

ЧЕРНАЯ ПЕВИЦА

(спиричуэл)

Down goes the river. Down to the south. I've lost my ring. I've lost my soul.
Река течет к морю — на юг, на юг. Кольцо свое и душу я потеряла, друг.

Go, sailor, go, but don't inquire where I have hidden my own heart! My heart is there, there, there in no man's land.
Моряк, ступай, не спрашивай, где душу найти мою. Далеко-далеко моя душа — там, в ничейном краю.

Down go the winds, down go the clouds. I've lost my ring. I've lost my soul.
Вниз летят ветры, облака — вниз. Кольцо мое, где ты? Душа моя, отзовись!

Down goes the river. Down to the south. I'll never see again my ring, my ring, I've forever lost my soul, my soul.
Река течет к морю — на юг, на юг. Мне не найти колечка, моего колечка, я потеряла душу, душу свою, мой друг...

На последнем слове двое в балахонах резко задергивают занавеску на помосте, где стояла Черная Певица.

Балахоны. Silence! No niggers here!*

Через плохо задернутую занавеску просовывается Кабальеро Мошенник, обликом и костюмом напоминающий Дядю Сэма. Он кричит, ударяя в большой барабан.

Кабальеро Мошенник. Уважаемая публика из слаборазвитых республик. Этот достопочтенный бордель, наша ни с чем не

* Молчать! Долой негров отсюда! *(Англ.)*

сравнимая «Заваруха» имеет честь представить вам Душу Калифорнии — Золотую Блошку!

Кабальеро Мошенник исчезает. Раздергивается занавесочка, и появляется Золотая Блошка, она стоит в золотой раме, завернувшись в черный бархатный плащ. Видны только ее лицо, волосы и золотистого цвета руки. Пьяные жадно тянутся к ней, пытаются ее облапить.

ХОР ПЬЯНЫХ

Ищет для мамаши
песочек золотой...
Птичка-невеличка,
рыть песок постой!
По песочку птичка
прыг да скок!
Слышишь, невеличка,
полно рыть песок!
Гринго нашу птичку
пустит без песочка,
песочек — в свой мешочек,
птичку — щелк! — и точка!
Муж тебе не нужен?
Я добрым буду мужем!
Сваришь суп на ужин —
и знай себе свищи!
Птичка-невеличка,
для своей мамаши
песочек не ищи!

Пока пьяные исполняют этот номер, Белокурая Певица мало-помалу освобождается от плаща и других одеяний, демонстрируя своеобразный «стриптиз», покамест не остается почти совсем обнаженной, в золотистой сетке-трико.

БЕЛОКУРАЯ ПЕВИЦА

Lovely boy,	Не говори
don't talk	со мной,
to me!	малец!
I want to see	Сначала пусть
your daddy first!	придет отец!
Please call your uncle Benjamin	Да кликни дядюшку Джима
and you grandfather Seraphim!	да дедушку Серафима!
Lovely boy,	А ты, дружок,
don't talk	ступай-ка
to me!	мимо!
I am so far	Поймать меня
you won't believe!	стоит труда!
I am so cold	Я холодна,
as star fish!	как морская звезда!
Don't talk to me	Не говори со мной, малец!
I think because	Мне пара не ты,
your daddy is born for me!	а твой отец.
Or your uncle Benjamin!	Или твой дядюшка Джим,
Or your grandfather Seraphim!	или дедушка Серафим!

Последние слова покрывает гром аплодисментов вперемежку с оглушительным свистом. Появляется Кабальеро Мошенник, он пытается обратить на себя внимание.

Кабальеро Мошенник. А сейчас, глубокоуважаемая публика!..

Шум не утихает. Прорываются голоса Рейеса и Трехпалого.

Рейес. Как вам нравится эта птица?

Трехпалый. Прикокошить? *(Тянется к револьверу.)*

Рейес. Не сходите с ума, приятель! Разве вы убийца? Одна птица в облаках лучше дюжины в руках.

Трехпалый. Помяните мое слово: эта птица вытрясет из нас душу и нарядится в наши перья...

Кабальеро Мошенник достает револьвер и стреляет в воздух. Шум смолкает. Одновременно слышатся еще шесть выстрелов. Вваливаются Подпевалы. Каждый из них угрожающе надвигается на группу присутствующих.

Подпевалы. А сейчас коронный номер Калифорнии!
Кабальеро Мошенник. Прибыл я из Сан-Бласа.
Я игрок наивысшего класса.
Подпевалы. Он игрок наивысшего класса...
Кабальеро Мошенник. Прямо из Санта-Инес.
Я зеркало честности, yes.*
Подпевалы. Он зеркало честности, yes.
Кабальеро Мошенник. А недавно несут телеграмму,
гляжу — зовут в Санта-Маму.
Подпевалы. Глядит — зовут в Санта-Маму...
Кабальеро Мошенник. В Сан-Мельчоре, признаться надо вам,
я был принят самим губернатором.
Подпевалы. Он был принят самим губернатором...
Кабальеро Мошенник. Правда, в Санта-Лусии
в полиции меня допросили.
Подпевалы. В полиции его допросили...
Кабальеро Мошенник. В Сан-Рамон, приняв за вора,
меня выслали, вот умора!
Подпевалы. Его выслали, вот умора...
Кабальеро Мошенник. А теперь — прошу откровенности
(снимает шляпу):
есть деньги у вас или ценности?
Подпевалы. Есть и деньги у них и ценности!..
Кабальеро Мошенник. И вы убедитесь, что я
честный малый, друзья...
Подпевалы. Он честный малый, друзья...
Кабальеро Мошенник. А сейчас —
глаз да глаз:
вот сомбреро
моего размера,
заглянем в него —
там нет ничего.
Подпевалы. Там нет ничего...
Кабальеро Мошенник. Ничего там нет
(показывает):
ни монеток,
ни минуток,
ни монет,
все в порядке,
взятки гладки,
а теперь —
зверь!
(Достает из шляпы белого кролика.)
Публика. Зверь!

* Да *(англ.)*.

Кабальеро Мошенник. А сейчас я воспользуюсь шляпою
и яичницу вам состряпаю,
яичницу небывалую,
всех побалую.
А теперь глядите сами:
яичница с часами!
Подпевалы. Яичница с часами!
Кабальеро Мошенник. Маслица сначала,
чтоб не подгорала
(из большого ковша плеснул в шляпу масла)...
Страусиное яйцо —
налицо!
(достает огромное страусиное яйцо, разбивает его, выливает внутрь шляпы).
Подпевалы. Страусиное яйцо!
Кабальеро Мошенник. А теперь без проволочки
гоните часики, цепочки
(засучивает рукава)!
Положить мы их должны
на сковородку Сатаны.

Присутствующие достают огромные часы на золотых цепочках, но не решаются отдавать их. Подпевалы набрасываются на людей, бьют их палками по голове. Делают они это мастерски: свалив человека ударом палки, они одновременно поддевают палкой часы, сбрасывая их в шляпу Кабальеро Мошенника.

Кабальеро Мошенник *(цинично, к публике в зале)*. Как видите,
они сами
расстаются с часами.
Подпевалы. Они сами...
Кабальеро Мошенник. А теперь гляди, народ!
Открой глаза, закрой рот!
Все часы вкупе,
как в медной ступе —
в сомбреро моем
перетолчем!
(Толчет часы, слышен звон крошащегося стекла.)
Но пугаться рано,
не делайте постных лиц.
Конечно, странно,
что часики — вместо яиц.
Но в тысячу раз странней —
встретить столь глупых парней!

Кабальеро Мошенник и Подпевалы убегают. Обманутые застыли, потрясенные. Кричат.

Голоса. — Проклятый!
— Хватай его!
— Бей!
— Где же он?
— Вот он!
— Убежал!
— Переломать ему кости!
— Вытрясти душу!
— Каков мошенник!
— Сукин сын!
— Дерьмо!
— Мои часы!
— Мои часы!

— Мои часы!
— Мои часы!

Все бросаются к помосту, но едва начинают карабкаться на него, как из-за занавески появляется группа Балахонов: размахивая револьверами, Балахоны сдерживают толпу. Внезапно они набрасываются на присутствующих, избивают их, громят таверну.

Балахоны. Shut up! Damn you!
Go to hell! *
Крики. Мои часы!
Мои часы!
Балахоны. There is not часы!
Here you have it.**

Колотит одного из мексиканцев дубинкой по голове. Одна из женщин разбивает гитару о голову Балахона. Балахоны продолжают громить таверну. Столы разломаны, стулья разбросаны. На протяжении всей сцены — звуковым фоном — скрежет крошащегося стекла. Несколько неподвижных тел на полу. Балахоны пьют у стойки.

1-й Балахон. Every thing, all right!
2-й Балахон. I think so.
3-й Балахон. Let us see the часы! ***

Четвертый Балахон сбрасывает накидку. Мы видим смеющееся лицо Кабальеро Мошенника. Он достает из внутренних карманов огромные позолоченные часы, любовно протягивает их Балахонам.

Кабальеро Мошенник. One.
Two.
Three.
Four.
Five.
Six.
Seven...****

Балахоны неторопливо уходят. Один из лежащих на полу приподнимает голову. Рядом поднимается еще одна голова.

Рейес. Вы все разглядели, приятель?
Трехпалый. Наполовину... По-моему, мне вышибли глаз!
Рейес. Разве я не предупреждал вас, приятель?
Трехпалый. Теперь у нас три глаза на двоих. Вполне достаточно...
Рейес. Достаточно. Но надо быть начеку!

С этого момента и до конца пьесы Трехпалый будет появляться с черной повязкой на глазу.

■ ■ ■

---

* Заткнись! Будь проклят!
Валяй в преисподнюю! *(Англ.)*
** Здесь нет!
Они у вас. *(Англ.)*
*** Понятно, все в порядке!
Тоже так думаю.
Ну-ка, посмотрим! *(Англ.)*
**** Раз. Два. Три. Четыре. Пять. Шесть. Семь... *(Англ.)*

Картина четвертая

БОРЗЫЕ И СМЕРТЬ ТЕРЕСЫ

ГОЛОС ПОЭТА

В краю незнакомом, по комушку нюхая землю, Мурьета
с рассвета, весь день до заката, пока на костер темнота не накатит,
все скачет, охотясь за тайною жилой, буравит земные потемки,
он трогает камни, их колет, отбрасывает или холит обломки,
мечтая найти потаенный металл и бессмертным остаться,
смертельно усталый, он спит где попало, он ищет богатство
глазами, в которых песок, и руками, которые сбиты о камни,
и нет ни упрямей его, ни смелее в просторе бескрайнем и в этой затее:
ни жажда, ни хищные змеи его удержать не сумели,
его лихорадка трясла, и нередко его заметали ночные метели,
но к цели он шел — ни дуэли, ни раны его не сдержали,
семь раз умирал он, семь раз воскресал, чтобы ночью и днем
все дальше и дальше скакать на коне тонконогом своем.
«Постой, не гони,— говорит ему тень,— отдохни!» — но в далекой лачуге
не спится подруге, и мчит Хоакин все проворнее по золотой Калифорнии,
он скорбною вспышкой души проникает под камни и корни,
желая добыть себе радость в награду,— мечтает Мурьета,
вернувшись на родину, золото это раздать неимущим,
но смерть стережет Хоакина, и золото вдруг полыхает
сраженьем грядущим.

ХОР

За вспышкою золота ярость в горах расплескалась,
и злоба шакалья насильем, развратом и кровью обрызгала дали,
и ветер наивный сменил свои дивные платья, свой ласковый голос.
И янки, затянутый в кожу, надев балахон, стережет чужестранца.

Луч света падает на середину сцены, где стоит группа Балахонов. Они совершают какой-то таинственный обряд, мрачный и одновременно гротесковый.

1-й Балахон. Кто отец?
2-й Балахон. Золото!
1-й Балахон. А сын?
2-й Балахон. Золото!
1-й Балахон. А мы кто?
2-й Балахон. Хозяева золота!
Все. Аминь!

1-й Балахон. Бог за индейца?
2-й Балахон. Бог отнял у индейца все земли!
1-й Балахон. А что бог сделал с ними?
2-й Балахон. Отдал их нам!
1-й Балахон. Наш пророк Салливэн так и сказал: «Наше высшее предназначение захватывать земли, доколе не станем владыками всего континента, препорученного нам самим Провидением для великого эксперимента Свободы».

В то время как эта фраза произносится по-испански, на экране проецируется факсимиле манифеста на английском языке.

1-й Балахон. Кто мексиканцы?
2-й Балахон. Индейцы и метисы!
1-й Балахон. Кто чилийцы?
2-й Балахон. Индейцы и метисы!
1-й Балахон. Каков наш долг?
2-й Балахон. Послать их к Дьяволу!
3-й Балахон. To hell! To hell!
4-й Балахон. Сжечь!
5-й Балахон. Повесить!

Загорается крест. Балахоны преклоняют колени, совершая ритуальный обряд. Капюшоны своими контурами напоминают головы шакалов и борзых.

1-й Балахон. Белая Раса превыше всего!
Все. Мы — Великая Иерархия! Белокурые Борзые из Калифорнии! Только Белая Раса! *(Удаляются.)*

ХОР

С добычей в обнимку чилийские парни, устав от работы и золота, спали,
и каждый был вновь землепашцем во сне, моряком, рудокопом,
а к спящим, по тропам ночным, запахнувшись во мглу, натянув балахоны,
стекались за жирной наживою вооруженные волки,
и в страхе дрожали поселки, и не было людям защиты:
вдруг залп — и чилиец, убитый во сне, коченеет во мраке,
и воют собаки, так смерть заменила скитальцам все муки изгнанья могилой.

Хор отступает в глубь сцены. Издали доносятся выстрелы и собачий лай. Группа бегущих женщин пересекает сцену. Одна из них несет на руках ребенка. За ними — группа мужчин: видно, что и они спасаются от преследования. Мужчины останавливаются, с видом заговорщиков сбиваются в тесную кучку и поднимают над головой небольшие флаги — чилийский и мексиканский. Слышен голос, исполняющий Женский Напев.

ЖЕНСКИЙ НАПЕВ

Поблизости рыщет борзая,
детей смуглокожих терзая,
и к нам, наверное, скоро
нагрянет клыкастая свора:
снова чужая землица
напьется крови чилийца,
выстрел — и в смертном танце
закружатся мексиканцы,
расставшись с добрыми снами,
умрет в кровати панамец.
А с нами — что будет с нами?!
За кровью и золотом рыская,
шакалье сан-франциское
над женщинами глумится.
Уже наш поселок дымится!

Зачем нас мужчины из Чили
в этот ад залучили?!
Будь проклят злосчастный час!
Да минует золото нас!
Идут за кровью чилийца!
Что делать нам, где укрыться?!

На сцену врываются Борзые.

Борзые. Зачем здесь эти тряпки?
Чилиец. Это не тряпки. Я чилиец. Это мой флаг.
Мексиканец. А это мой. Мексика! Я мексиканец, это мой флаг.
Борзые. К черту! Это флаги туземцев!
Чилиец. А кто их запрещал?
Борзые. Мы — Белые! Мы — Борзые! Слыхали? Убрать флаги!

Пытаются вырвать их.

Чилийцы. Вот как?!

Вытаскивают кривые ножи. Свалка. Стрельба. От одного из выстрелов воспламеняется флаг — он превращается в пылающий факел. Борзые отступают.

ХОР

И как-то в один из набегов борзые загрызли Тересу,
жену моего земляка Хоакина, поэтому вы и услышали голос поэта,
под вечер вернулся Мурьета, не видя, что роза кровавого цвета
горит на груди у любимой: вот так на чужбине любовь Хоакина убили.
Споткнувшись о тело подруги, суровый чилиец отпрянул в испуге,
он мертвое тело целует и той, что была его розой и ясной звездой,
закрывает глаза и клянется —
клянется, всем телом дрожа, убивать и погибнуть, карая неправых
и мстя за невинных,
вот так и пришел он к разбою — влюбленный, которого честь и любовь
повели за собою,
и вот его сердце истерзано болью, и будет он бит беспощадной судьбою,
и будет сражаться, со смертью играть и карать за обиду,
пока не прольет свою кровь молодую на грязную пыль золотую.

Фасад дома Мурьеты. Появляются двое мужчин, один из них в балахоне, на другом техасская шляпа. Стучат в дверь.

Голос Тересы. Кто там?

Голос Тересы доносится из-за двери. Она не открывает. Пришельцы молчат. Они осторожно кружат около дома, обдумывая, как бы проникнуть внутрь. Снова стучат.

Голос Тересы. Кто там? Что нужно?
Балахон. Мистера Мурьету...
Голос Тересы. Хозяина нет! Уехал на прииски! Его нет.
Балахон. Very well! *

Бросаются на дверь, высаживают ее плечами и ударами ног. Врываются в дом. Грохот, шум погрома.

Голос Тересы. Помогите! Помогите! Убийцы!

Голос смолкает. Один из нападающих — тот, что в техасской шляпе,— выглядывает из двери и свистит. Появляются шесть-семь человек в балахонах и техасских шляпах.

Техасец. Come on! **

---

* Прекрасно! *(Англ.)*
** Пошли! *(Англ.)*

Входят в дом. Оттуда снова доносится грохот. Затем тишина. Неожиданно — протяжный крик Тересы. Проходит еще минута. Тишина. В доме раздаются два выстрела. Погромщики выбегают из дома. Первый из них — Кабальеро Мошенник, на бегу он быстро накидывает капюшон. Стук удаляющихся подков. Окошки в доме Мурьеты наливаются кроваво-красным светом. Из-под крыши струйками выползает багровый дым пожара. Сбегаются соседи: мужчины и женщины. Появляется Продавец Птиц, на спине у него большая клетка с голубями. Люди вбегают в дом, вытаскивают стулья, домашнюю утварь. Пламя не гаснет. Внезапно — голоса из из дома.

Голоса. — Ее убили!
— Это Тереса!
— Мертвая!..

Стоящие у дома женщины опускаются на колени. Скорбная музыка, она будет звучать до конца сцены. Мужчины обступают Продавца Птиц. Один из них, только что вышедший из дома с горкой тарелок, ставит их одну за другой у ног Продавца Птиц и говорит тихо, ни к кому не обращаясь.

Человек. Ее изнасиловали...

Гневный ропот пробегает по толпе.

Голоса.— Дикари!
— Надо сообщить Хоакину!
— Послать за Мурьетой!

Продавец Птиц. Голуби, друзья мои, летите! Найдите его! Не возвращайтесь без Хоакина!

Голуби улетают. Продавец Птиц захлопывает клетку, вытирает слезы большим пестрым платком, медленно удаляется, проходя между стоящими на коленях женщинами.

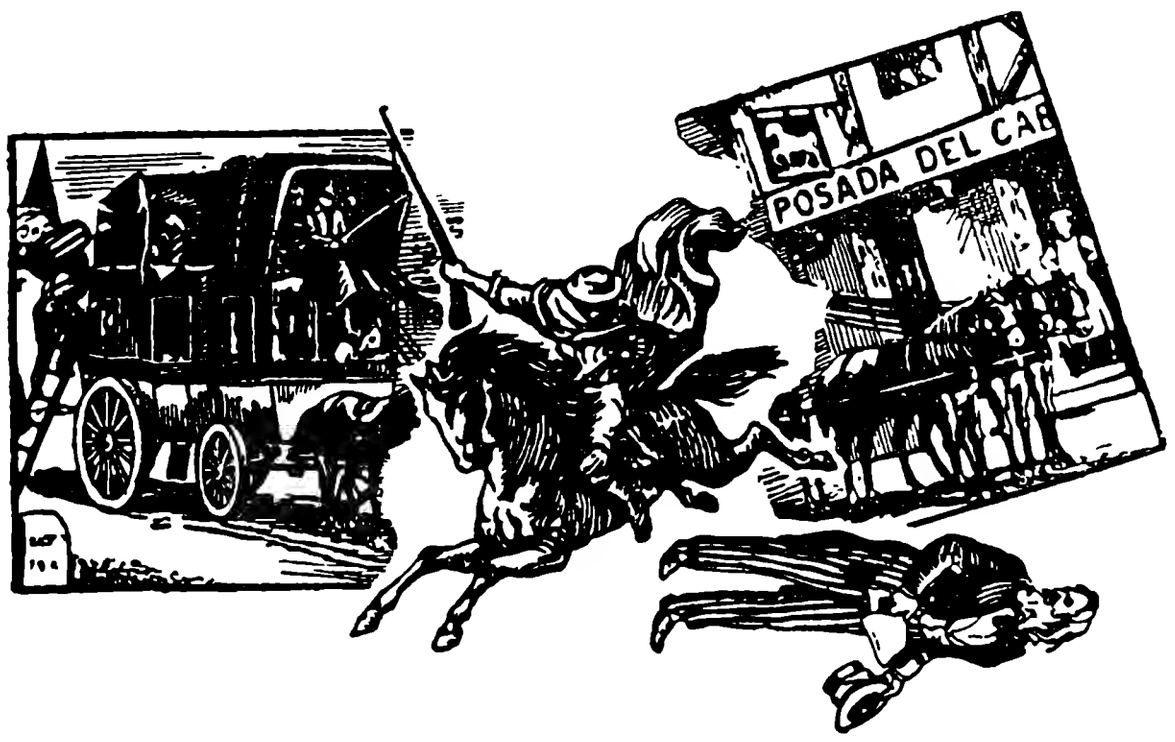
Продавец Птиц. До каких пор?!
Женщины. До каких?!

На экране возникает силуэт Хоакина Мурьеты. Тень увеличивается в размерах, приближается и словно бы входит в разрушенный дом. Долгая пауза, она прерывается трагическим вскриком — это голос Мурьеты. Женщины быстро поднимаются с колен.

ХОР

Возмездье — в железе, в ненастье и в ненависти, в обесчещенной чести,
в камнях и в копье, в наказанье изгнаньем, в разбитом покое, в пожаре.
Далекий скиталец, ослепший от ярости, стонет во мгле и взывает о мести,
он ищет в ночи искупления кровью, он, словно в угаре, мечтает о каре,
проснется угрюмый — в седло и галопом по сумрачным тропам... О боже,
что гложет его, что он ищет, что призрачно блещет в руке,
беспощадно разящей?
Возмездье — вот имя молниеносное этой пылающей дрожи,
которая гложет,
тревожит весь день, и в мозгу копошится, и криком, всю кровь
леденящим, несется над чащей —
вершится возмездье: над кручей речною танцующий смертник
на лошади скачет храпящей.

■ ■ ■



Картина пятая

ЗВЕЗДА ХОАКИНА

Силуэты повешенных, свисающих со стропил и с ветвей. Стремительный стук подков.

МУЖСКОЙ НАПЕВ

Сердце разбитое саднит,
плещет по ветру плащ,
скачет карающий всадник.
Гринго проклятый, плачь.
По улицам этим пустынным
смельчаки ушли на разбой,
они встретились с Хоакином,
а он — со своею судьбой.

Голоса. — Один есть!

— Второй упал!

— Уже их шесть!

— Все наповал!

МУЖСКОЙ НАПЕВ

Он летит на коне крылатом,
плащ за плечами пунцов!
И кого он подарит взглядом —
ай! —
того подарит свинцом!
Кто он — разбойник отпетый?
Его звать Хоакином Мурьетой.

Небольшими группами выходят женщины, мало-помалу их набирается целая толпа. В последующем Хоре отдельные голоса женщин и мальчика принадлежат солистам. В это же время на экране пройдут кадры на тему Хора.

ХОР

Где всадник крылатый, который за братьев и расу свою, за народ свой отплатит?
Где мчит одинокий повстанец, в каком растворилось тумане его одеянье?
Где конь, где огонь Хоакина, где огненный взгляд Хоакина?

Всю ночь до рассвета он чертит потемки блуждающим светом.
Весь день, словно тень, скачет конь по земле, а в седле восседает возмездье.

«Скачи!» — Хоакину кричит неустанно равнина, политая кровью невинной.

Слышен свист ветра.

Чилийка украдкою жарит на угольях мясо для брата, которого пылью и кровью покрыла расплата.

Женщина пересекает сцену с котлом в руках.

«Отдай лиходею цветок, поцелуй ему руки, и пусть ему счастье сопутствует в этом ненастье!»

Девушка с цветком пробегает по сцене.

«А ты отнесла бы куренка»,— хрипит еле слышно старуха, чья кожа пожухла.

Крестьянка с лукошком пересекает сцену.

И шепчет другая: «Отдай, дорогая, ружье, что осталось от мужа,— облитое кровью любимого мужа оружье».

Медленно проходит женщина с ружьем.

А мальчик коня деревянного ладит и молвит с мольбою во взгляде:
«Возьми мою лошадь и гринго настигни, он брата убил — он убил его сзади».

Пробегает мальчик с игрушкой.

И всадник лошадку берет у ребенка, и с ветром в обнимку, за гринго вдогонку!

Стук подков, более высокий и частый.

Несется Мурьета! Пролитая кровь одинокому всаднику, в бешеной скачке по белому свету,
вступиться велит за планету, он верен завету, и в ту же минуту
союзное солнце восходит над темной равниной, и тут же планета — периной —
под ноги усталые тех, кто убитых любимых своих не забыл и за братьев обиженных полною мерою платит,
и тут же над полем — видением странным — слянье: а это весна горизонты тревожит
и грозная радость, которая знает: Возмездье с Победой, как сестры родные, похожи!

Хор отступает в глубь сцены. Луч света вырывает прячущихся в углу Рейеса и Трехпалого, они застыли в настороженных позах, как солдаты в траншее.

Рейес. Кажется, запахло жареным! Вы, который смыслите больше меня в том, в чем я смыслю меньше вас,— может быть, вы скажете, дружище, что нам теперь делать?

Трехпалый. Идти за Мурьетой! И быть с ним до самой нашей смерти!

Рейес. До вашей, дружище, до вашей! Почему вы распоряжаетесь моей? Разве вам ее подарила моя мамочка?..

Трехпалый. Еще там, в Копьяпо, я понял, дружище... Когда рвут скалы, когда взрывается фугас, земля дрожит, а небо заволакивает дымом, но зато и камень разлетается на мелкие кусочки. Стоит ли обращать внимание на грохот, на дым! Главное — камень, он твердый, и его во что бы то ни стало надо раздробить, разбить — или отдать богу душу! Разве вы не видите раненых братьев? Сколько крови пролито повсюду. Это наша кровь! Что и говорить, мы стары для этого дела, но от судьбы не уйдешь. Я верю: Возмездье ведет к Победе.

Появляется Индеец.

Трехпалый. Стой! Кто идет?
Индеец. Росендо Хуарес идет... Он ищет генерала Мурьету.
Трехпалый. А кто такой этот Росендо Хуарес?
Индеец. Росендо Хуарес это я.
Трехпалый. О чем же ты хочешь потолковать с Мурьетой?
Индеец. Хочу просить, чтобы он нас защитил.
Трехпалый. А что там у вас, индейцев, стряслось?
Индеец. Я расскажу о том, что исходит из глубины моего сердца, речь моя правдива, потому что Великий Дух смотрит на меня и все слышит. Это гринго лгут. Они отнимают у нас золото или выигрывают его у нас. Мы хотим прогнать их, и мы делаем это, как можем, камнями, луками, стрелами. Они говорят красивые слова, но слова есть слова. Словами не заплатить за наши обиды, за наших мертвых. Словами не вернешь моего отца из могилы. Словами не расплатишься за нашу землю, за наши табуны и стада, которые они у нас угнали. Красивые слова не вернут мне моих детей, не дадут здоровья моим братьям. Все люди были созданы одним и тем же Великим Духом. Если белые гринго хотят жить в мире с индейцами, то пусть живут в мире. Все люди — братья, и земля — их праматерь. Но вид моих братьев разрывает мне сердце! Мы должны драться, чтобы защитить себя! Росендо Хуарес кончил...
Трехпалый. Друг мой Росендо Хуарес, не близкий это путь. И все же нам по пути, дружище. *(Рейесу.)* Что вы скажете теперь?
Рейес. Скажу, что передумал, дружище Трехпалый.
Трехпалый. Так оно и должно быть. Ведь мы были вместе в стольких переделках. Пойдем же за Мурьетой! Затянем потуже ремни и в путь! К Хоакину! Хоакин, где ты?!

Слышится свист.

Голоса. Похоже, нам сюда...

Появляются трое мужчин.

Первый. Куда путь держите?
Трехпалый. Больше нельзя терпеть. Мы идем к Мурьете!
Второй. Я с вами!
Третий. Я тоже.
Голоса. Мурьета! Мурьета! Веди нас!

Толпа людей стремительно пересекает сцену.

ХОР

Потуже ремни затянули и в темень шагнули мужчины,
взнуздали коней и, как молнии,— в ночь, по стопам Хоакина,
суров его взгляд, и ведет он отряд своих мстителей, словно лавину,
и головы дальние наземь летят, а сверкание ружей
и отблеск ножей наполняют покоем печальные души:
в серебряный траур одетый, без устали скачет Мурьета,
и нету покоя от путника этого тем, кто поселки сжигает,— для сброда,
который в неистовстве топчет невинные флаги скитальца-народа.

Из темноты доносится далекий звон колокольчиков приближающегося дилижанса. Через некоторое время можно различить стук подков и скрип колес.

Голос. А вот и они!

Слышится свист. Показывается человек в маске из банды Хоакина Мурьеты. Достает револьвер. Протяжно свистит. Появляются остальные. Свист разных тонов, от самых высоких — до низких и срывающихся, от резких — до длинных и заливистых. Перегородив дорогу огромным валуном, все рас-

полагаются по обочинам, образуя засаду. Звон колокольчиков и стук подков слышны уже совсем близко. Щелканье бича. Из темноты, освещаемый собственными огнями, выплывает дилижанс. Видны лишь маленькие, слабо светящиеся окошки и два больших красных колеса.

Голоса. — Стой!
— Что случилось?
— Грабят!
— Вылезай!

Кучер хватается за ружье, хочет прицелиться. Выстрел снизу. Кучер падает. Разбойник в маске подхватывает его ружье. К дверцам дилижанса подбегает Трехпалый.

Трехпалый. Выходи! Где золото?

Пассажир. Какое золото?

Из дилижанса выходят семь пассажиров. Среди них есть женщины.

Грабитель. А багаж? Где груз золота?

Пассажир. Его нет! Золото еще вчера отправили в Сакраменто. Здесь его нет. Клянусь, мой генерал.

2-й пассажир. Сеньор чилиец, мы ни в чем не виноваты!

Грабитель. Не вертись!

2-й грабитель. Поищем! *(Начинает обыскивать дилижанс.)* Давайте что есть!

Пассажирка. У меня есть распятие, освященное самим Епископом!

Отдает большое золотое распятие, усыпанное драгоценными камнями.

Грабитель. Распятие? Кидай в кучу!

Бросает распятие в кучу, куда другие пассажиры кидают драгоценности и кошельки.

Грабитель. А это что, кольцо? А вот и часы!

Пассажиры отдают кольца и часы.

Трехпалый. Поищите-ка в чемоданах!

Разбойники открывают чемоданы и вываливают их содержимое на землю.

Грабитель. Глядите-ка, что прячут!

В окошке дилижанса показывается рука одного из грабителей с мешком золота. Другой грабитель принимает его. Радостные прыжки и крики.

Голоса. — А вот еще один!
— Да не один!
— Еще один!
— Лови!
— Еще!
— И еще!

Внушительное, невероятное количество мешков и мешочков летит над головами, шлепаясь в кучу.

Пассажир *(с деланным удивлением)*. А где это все лежало?

Трехпалый. А разве не вы его везли?

Грабитель. Они, бедняжки, не знали!

Продолжают лететь мешки с золотом.

Грабители. — Ишь, овечки!
— Тихони!
— Хитрюги!
— Это наше золото!
— Вы хотели его увезти!

Грабитель *(из дилижанса)*. Вот это да!

Г о л о с а. — Что там еще?
— Тяжелый?..
— Золото?

Г р а б и т е л ь. Подороже всякого золота... Получайте!

Выволакивает из дилижанса Кабальеро Мошенника.

Г о л о с а. — Это он, ворюга!
— Вожак Борзых!
— Убийца!
— Тот, что прикарманил даже мой стеклянный глаз!
— Бандит!
— Это ты убил моего брата!
— Ты спалил мой дом!
— Теперь ты ответишь за все!

Из темноты поднимают одеревеневшее тело Кабальеро Мошенника, невероятно большое, с раскинутыми руками. Похоже, будто ставят чучело.

Г р а б и т е л ь. Прикончить его! Огонь!

Несколько выстрелов. Чучело неуклюже падает, накрывая мешки с золотом.

Г р а б и т е л ь. Теперь золото наше!

Во время этой сцены появляются окрестные жители. Это участники Хора. Они приближаются поглядеть, что происходит.

Г о л о с а. — Это золото они отняли у нас!
— Неужели теперь вы унесете его с собой?
— А как же мы?!

Т р е х п а л ы й. Именем нашего командира Хоакина Мурьеты!.. Слушайте и повинуйтесь!

Наступает почтительное молчанье. Люди подтягиваются, строятся в ряды.

Т р е х п а л ы й. Перво-наперво, отдайте распятие. Может быть, когда-нибудь бог и научит богатых уважать бедноту. А пока что этому должны их учить мы. *(Распятие возвращают владелице.)* А теперь раздайте золото народу! Пассажиры могут ехать дальше!

Начинается суматоха. Множество рук тянется к золоту. Люди весело приплясывают, перекликаются. Пассажиры торопливо, испуганно оглядываясь, поднимаются в дилижанс. Вдогонку им — голоса.

Г о л о с а. — Адью, Помпадур!
— Счастливого пути, простофили!
— Good-bye *, Мистер Кошелек!
— Yankees, go home!**
— Возвращайтесь побыстрее да полненькие!

Т р е х п а л ы й. А теперь в дорогу, на Арройо Кантова! Там нас ждут! По коням!

ХОР РАЗБОЙНИКОВ

Нож на нож — не найдешь
веселей житья!
Укокошат ни за грош,
мамочка моя!
Здесь картёж и кутеж
и стоит ругня!
Кто напорется на нож,
не вини меня!

---

* Прощайте *(англ.)*.
** Янки, убирайтесь домой! *(Англ.)*

Здесь никто не даст и дули
за небесное жилье,
коли я загнусь от пули —
под землей жилье мое!

Смерть возьмет в оборот —
буду жить в земле, как крот!

Я священнику и служке
черепушки размозжу!
А сердечко молодушки
съем и пальчики оближу!..

Дилижанс скрылся из виду. Грабители, кончив распределять между жителями мешки с золотом, уходят, напевая песню. Вскоре она стихает вдали.

ХОР

О новые воины, пусть вместо денег правитель другой во владеньях земных воцарится,
да сгинет убийца, готовый весну задушить и кровавым дождем над ребенком пролиться,
да славится до скончания света разбойник Мурьета, чилиец с душою провидца:
он грязным насильникам путь преградил, у которых все есть, но которым не спится,
неймется, которые все оскверняют и все убивают на свете.

Появляется группа Балахонов, они видят тело Кабальеро Мошенника.

1-й Балахон. А это кто такой?
2-й Балахон. Да ведь это же Он!
3-й Балахон. Он мертв!
4-й Балахон. Он жив!
1-й Балахон. Этот не умрет! Эй! Ты слышишь нас? Говорить можешь? Кто они?
Кабальеро Мошенник *(дрожащим голосом)*. Из шайки Мурьеты. Они унесли все золото. Убили пассажиров. А женщин зарезали.

Борзые с трудом поднимают Кабальеро Мошенника. Тот отряхивает свой испачканный костюм: он приободрился, напяливает измятую шляпу и мало-помалу приходит в себя, становится все таким же бойким и хватким.

Кабальеро Мошенник. Он должен умереть!
Борзые. Он умрет!
Кабальеро Мошенник. Он крадет у нас то, что мы награбили с таким невероятным трудом!
Борзые. Он умрет!
Кабальеро Мошенник. Он подрывной!
Борзые. Он умрет!
Кабальеро Мошенник. Все они туземцы! Где им понять прогресс!
Борзые. Он умрет!
Кабальеро Мошенник. Вот и поклянемся, что он умрет!

Борзые поднимают к небу свои огромные револьверы и одновременно палят в воздух.

Борзые. Он умрет!

Поспешно убегают.

ХОР

Дружище разбойник, прощай, уже близок твой час, и неясный конец уже ясен:

известно, Мурьета, ты — словно комета, не знаешь маршрута, известно,
что ты в своей ярости сбился с дороги, как горный ручей одинокий,
но я воспеваю тебя, потому что ты грозною гроздью расплаты приблизил
начало рассвета,
и близится час, когда в мире не будет насильникам места,
и славное дело твое не останется темным секретом, Мурьета!

Под полифоническую музыку, исполняемую на органе, вступает Поющий Хор.

ПОЮЩИЙ ХОР

Как вечер в потемки — так в траур душа человека одета,
пока в беспробудной ночи не затеплится кромка рассвета,
так всходят из мести ничтожной побеги надежды надёжной,
немало печалей избыто, но есть у нас нынче защита!
Забудутся вздохи и страхи, и честь не погибнет на плахе.
Все в дом будут вхожи: испанский язык, все соцветия кожи.
Возмездье нависло над псами в их собственной псарне!
Свое потайное орудье — свой меч — отдает Правосудье
Мурьете, и с этого часа глядит на Мурьету вся раса!
Прими, справедливо карающий, низкий поклон от товарищей!
Да славится имя твое до скончания света, Мурьета!

Несколько мгновений звучит только орган (или Хор, поющий мелодию закрытым ртом). Вступает Хор Декламаторов, который, читая текст, имитирует происходящее.

ХОР

А мать говорит: «Я пшеница без зерен, и лик мой теперь
не медового цвета — он черен:
нет больше сокровища в сердце моем, потеряла я сына,
мой Педро повешен, его умертвили, я плачу, но подвиг Мурьеты
мне высушил слезы. Спасибо Мурьете за это...»

Сцену пересекает женщина.

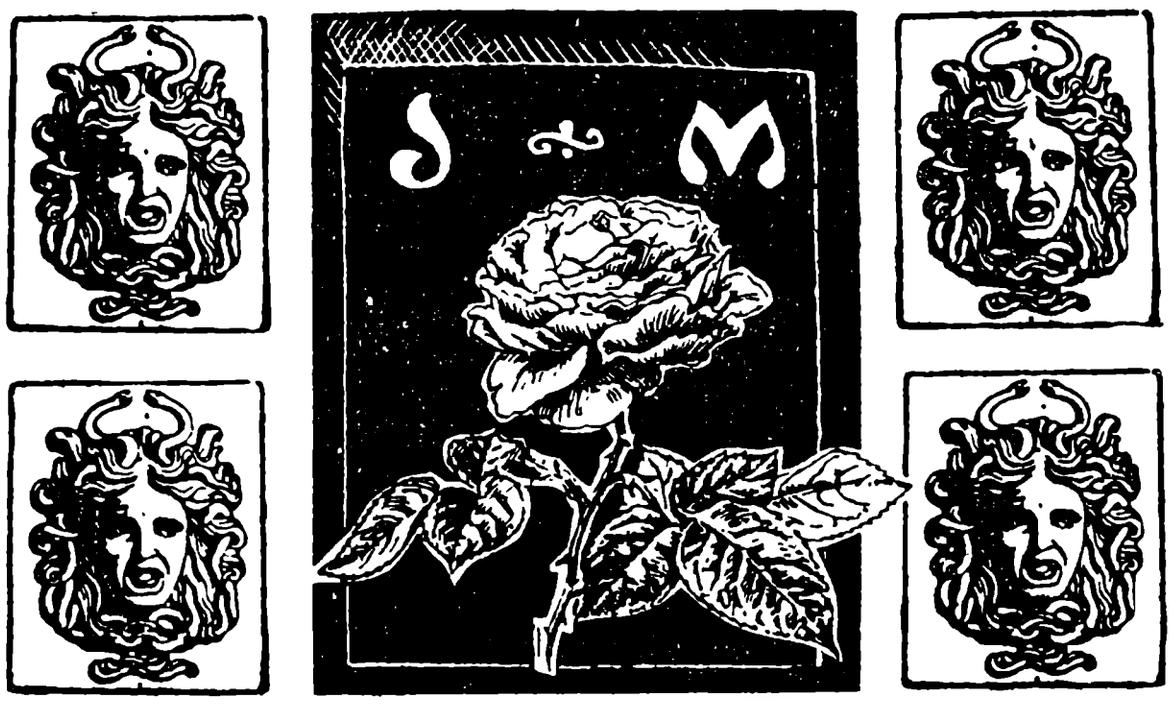
А рядом другая рыдает, припавши к портрету убитого брата,
и землю целует, где конь проскакал Хоакина Мурьеты.

Женщина в трауре, с медальоном на груди, медленно проходит по сцене. Снова вступает Поющий Хор, повторяющий, широко и взволнованно, последние фразы своей кантаты.

ГОЛОС ПОЭТА

Ответьте поэту: кто большей любви удостоен, чем этот таинственный
воин?
Кого еще люди, в печали, настолько в страданья свои посвящали?!
Не знаю, но кажется мне, что земляк мой далекий
достоин в подарок принять мои теплые руки и строки:
не пряча лица, кулаков и висков, он в открытую дрался
за скромную радость простых бедняков, у которых бесчестный захватчик
все отнял,
и в сумраке ночи от спячки очнулось светило и спящий народ пробудило,
который по алому следу пустился за воином ясным с печальной
судьбою —
за тем, кто карает и сам умирает, идя за своею звездою.
Поэтому вы и ответьте поэту: какая кантата способна воспеть
Хоакина Мурьету,
разбойника и кабальеро, который дал веру обиженным людям?
Есть имя у ярости моего земляка, и зовется она — Правосудьем!

■ ■ ■



Картина шестая

СМЕРТЬ МУРЬЕТЫ

На сцене полная темнота. Неожиданно — выстрел. Через несколько мгновений — беспорядочная пальба. И вновь тишина. Из мрака выплывает белое, словно меловое, лицо женщины; обрамленное чилийской шалью, лицо резко выделяется в темноте. Поодаль — бесформенной массой — неподвижный Хор. Под аккомпанемент гитары Бродячего Музыканта, находящегося за сценой, женщина читает Почти Сонет.

ПОЧТИ СОНЕТ

Но в этот вечер — ай! — его убили:
подруге мертвой он принес цветок,
и тут герой увидел — он в ловушке,
жизнь двери запирает на замок.

Из-за могил в него стреляют янки,
кровь по плечам струится, горяча.
Когда сто пуль трусливых просвистело,
смельчак упал, в сто ран кровоточа.

Он на погосте сотни бусин красных
просыпал там, где из глубин неясных
убитая любовь его звала...

Так чистой кровью, что враги пролили,
подругу он поцеловал в могиле.
И там, где он угас, любовь цвела.

Новые выстрелы. Хор отступает в глубину сцены, образуя подобие погребального фриза по обе стороны скромной могилы. Одновременно под напряженный ритм безумной музыки на сцену врываются шесть танцовщиков с головами Борзых, они исполняют бешеный танец: лающие, воющие, обнюхивающие каждый камень псы идут по следу за добычей. По жестам видно, что они вооружены: Борзые то и дело прицеливаются, заметив что-нибудь подозрительное. Демонический ритм, атмосфера звериной ярости. Два Солиста, отделившись от Хора, выходят вперед и встают по краям сцены. Во время танца Борзых они как бы предупреждают Мурьету об опасности, стараясь перекрыть голосами шум музыки и танца. Дуэт начинается сразу же после первого выстрела.

1-й Солист. Слышишь — песок
плачет, печальный?
2-й Солист. Слышишь — часов
бой погребальный?
1-й Солист. В петлю не лезь!
Сгинешь задаром!

2-й Солист. Псы уже здесь!
1-й Солист. Плакать гитарам!
2-й Солист. Крови твоей
жаждут, канальи!
1-й Солист. Скройся скорей!
2-й Солист. В дальние дали!
1-й Солист. Псы на следу!
2-й Солист. Жизнь на исходе!
1-й Солист. Слышишь беду?
2-й Солист. Смерть на охоте!
1-й Солист. Рыщет она
сворою песьей!
2-й Солист. Разве нужна
роза Тересе?
1-й Солист. Парень, беги!
2-й Солист. Сон Тереситы
не обожги
кровью пролитой.
1-й Солист. Вслушайся в ночь —
чуешь угрозу?
2-й Солист. В сторону, прочь!
1-й Солист. Брось свою розу!
2-й Солист. Взор твой умрет,
верь своим братьям!
1-й Солист. Руки вразлет —
наземь, распятьем!
2-й Солист. Ни пить, ни есть!
1-й Солист. На коня не сесть!
2-й Солист. Забудь про честь!
1-й Солист. Забудь про месть!
2-й Солист. Уже тебе головы не снесть!
1-й Солист. След твой взяла
страшная стая!
2-й Солист. В колокола
небо рыдает!
1-й Солист. Копит луна
стон в поднебесье!
2-й Солист. Кровь не нужна
бедной Тересе!
1-й Солист. Ей не до роз!
2-й Солист. Сколько пролили
крови и слез!
1-й Солист. Что там?..

Внезапно танец обрывается, Солисты смолкают. Сноп света падает на центр сцены и начинает перемещаться в глубь сцены — туда, где могила. Когда свет касается могилы, Борзые, притаившиеся по углам, стреляют. Свет становится красным, и огромный цветок раскрывается над могилой Тересы.

1-й и 2-й Солисты. У-би-ли!

Снова — яростная музыка. Борзые бросаются на могилу и несколько секунд возятся там, словно рубя или отрубая что-то, невидимое зрителю. Затем убегают. Музыка смолкает. Цветок исчез. Женский Хор выступает вперед — звучит Причитание.

ПРИЧИТАНИЕ

Ушел он, целуя землю,
где его подруга спала,
убили его безоружного,

лишь роза в руке была
для Тересы его бездыханной.
Цветок этот был повторён
каждой открытой раной —
вот так могилу Тересы
усыпал розами он...
С цветком в руке Хоакин
растворился в потоках крови.
Как молния, умер он
у милой своей в изголовье.
Настолько боялись его,
что долго еще, несмело,
по шажку приближались к нему,
стреляя в мертвое тело.
И даже когда увидали,
что ему не подняться с земли,
чтоб не воскрес — Хоакину
голову отсекли,
трусы павшему воину
голову отсекли,
когда уже не дышал он,
голову отсекли,
мертвеца Хоакина Мурьету
так боялись жалкие тли,
что когда он не мог защищаться,
не мог подняться с земли,
они от смертного страха
ему голову отсекли...

Неожиданно слышится гул барабана и звуки трубы бродячего цирка. Хор разделился на две группы, заняв места по сторонам сцены. Появляется ярмарочный балаган, разделенный на две части занавесом. В одной части находится Балаганщик, это все тот же Кабальеро Мошенник. Он зазывает прохожих в балаган. В другой половине в круглой клетке покоится голова Хоакина Мурьеты. Размеры головы больше обычного, струйки из капель крови, словно алые четки, свисают до пола. Глаза открыты. На протяжении всей сцены через балаган нескончаемой вереницей проходят люди — это одни и те же актеры: уходя со сцены, они быстро меняют шляпы, костюмы, шарфы или корзины, зонтики, детей на руках и тут же выходят снова.

БАЛАГАНЩИК

Прошу вас here * в балаган,
for only twenty **монеты —
запертый в клетке тигр:
here is *** голова Мурьеты!
Freedom, freedom **** и бизнес,
всего лишь за twenty сентаво —
обезглавленный Хоакин,
повеселитесь на славу!
Here. Here за двадцать cents,
за twenty монеты, сеньоры,
тигрячая голова,
закрытая на запоры!
Сеньоры, за двадцать cents,
единственный случай — спешите!

---

* Сюда *(англ.)*.
** Только за двадцать *(англ.)*.
*** Здесь находится *(англ.)*.
**** Свобода, свобода *(англ.)*.

Голова Хоакина Мурьеты,
наконец-то в отрубленном виде!
Дешево — двадцать cents,
поглядите на живодера,
который нас так пугал,
за twenty сентаво, сеньора!
Freedom, freedom и бизнес,
всего лишь за twenty сентаво —
обезглавленный Хоакин,
повеселитесь на славу!

Вперед выходят женщины. Они читают Женский Хор, как бы стыдя публику в зале. Обращаясь к публике, они спускаются в партер, продвигаются к выходу и с последними словами выходят в фойе.

ЖЕНСКИЙ ХОР

Женщина. Как же голову его
в балагане
вы оставите врагам
на поруганье?
Другая. За вас он вершил возмездье,
обидчиков ваших гроза!
Другая. Оставить его в этом месте!
Не закрыть мертвецу глаза!
Другая. Он в песках проносился шквалом
и мстил за обиды сполна,
за нас Борзых убивал он!
Другая. Что же — в жилах кровь холодна?
Другая. Души у вас погасли?
Другая. Не чилийские руки у вас?
Другая. Ноги в глине увязли?
Другая. Он смотрит, но ваших глаз
не находит — смотрит с мольбою,
от позора просит спасти...
Другая. Неужели же нам с тобою
его голову не унести?
Другая. Чтоб она у Тересы в могиле
нашла местечко свое?..
Другая. Гринго Тересу убили!
Он мстил за красу ее,
но встала смерть на пути!
Все. Надо голову парня спасти!
Женщина. За что же он грязью облит,
за что поруганы здесь
осанка его и облик,
гордость его и честь?!
Другая. Да так, чтобы всем было видно?!
Другая. Какая низость и грязь!
Другая. И вам не больно? Не стыдно?
Все. Надо голову парня украсть!

Вступает Мужской Хор. Действия его те же, что и Женского Хора.

МУЖСКОЙ ХОР

Мужчина. Чего мы ждем, мужчины! Пробил час!
У нас есть руки! Есть сердца у нас!
Другой. Я из Серены. Мы за счастьем плыли.
Все, что я нажил,— горстка желтой пыли,
и кроме мук мне нечего терять.

Жена в Сёрене, мой отец и мать...
Мне больше не увидеть их... Я с вами!
С Мурьетой с детства были мы друзьями.

Другой. Я лонкомилец, и меня не трогай!
Я как река, теку своей дорогой!
Мне эта голова терзает душу!
Умру за Хоакина я, не струшу!

Другой. Я с Чилоэ́, а там весною синей
капель поет, стучит по древесине...
Я в памяти баюкаю мой остров,
да, видно, здесь, друзья, сгинет мой остов...
Я балаган сломаю, если надо!
Запоры и замки мне не преграда!

Другой. Эй, люди из Виктории, Черкенко,
из Лебу, из Ранкагуа и Кильоты,
Тонгоя, Ренаико и Перкенко,
Парраля и Тальталя! Патриоты
из Насимьенто, Пуа, Талаганте,
сломайте балаган,
стеною встаньте
на торгаша!
Лишим его
души и барыша!

Все. Выкрадем из балагана
голову капитана!
Хоть он душу богу не вверил,
погребем его в нашей вере —
пусть он ляжет с мечом своим вместе
в могилу к милой невесте!

Появляется кортеж. В глубине сцены группа женщин, они молятся тихими голосами, стоя спиной к публике. Кортеж появляется из фойе, по проходу он движется к сцене. Впереди идут Трехпалый и Рейес, они несут голову Мурьеты. Все идут в полном безмолвии Слышится только музыка. В то время как кортеж проходит мимо публики в зале, молящиеся на сцене женщины поднимаются, расступаются, открывая могилу Тересы. Кортеж поднимается на сцену, подходит к могиле. Во время шествия, с самого его начала, звучит Хор.

ХОР

Так в золото кануло тело, покрытое порохом и позолотою похоронной,—
чилиец сраженный, без солнца, солдат без креста и штандарта,
кровавое, кровоточащее чадо, рожденное золотом и человеческой злобой,
бедняк беспощадный, скиталец упорный,— по золотой Калифорнии,
как завороженный, за светом проклятым бежал он, гонимый судьбою,
он золотом был порожден и на смерть осужден, он был выслежен
золотом и смертоносной алчбою.
Полночный чилиец, гонимый и остро ранимый бессменною болью,
несчастный солдат и влюбленный, лишенный подруги и дружбы,
лишенный далекой чилийской весны и нехитрых веселий, которые все
мы так любим доселе,
которые он защищал при луне, атакуя на черном своем скакуне,
как январская молния, быстрый и точный,
порою полночной он мстил за своих и погиб, но не сдался,
и если разбойником был он — мне важно не это, а то, что Мурьета
приблизил великую пору рассвета, который все тени сживает со света,
все тени хоронит руками пунцового света; мне важно, что час наступает,
мгновение это,
в котором находим мы вечную сладость земную,

и с болью и с боем любовь добываем — опору весеннего неба,
но не было знамени у Хоакина, была только смертная боль, и несчастный влюбленный
увидел убитой любовь, а ее Балахоны убили, и странник, покинувший Чили, чтоб стать знаменитым,
по воле всесильного золота стал знаменитым бандитом, убийцею был, а потом — и убитым.
Покой его праху!.. А розу, которую нес он, вручим опочившей Тересе,
всемирной любови и боли, всей пролитой крови, а после замрем у ощеренной злобно пещеры,
дождемся, когда — обессилев — в нее возвратится слепое насилье, а разум на свет народится
и вырастет вровень со спелой пшеницей, а золото знаться не будет с убийцей,
а хлеб перестанет горчить оттого, что замешан он был на кровавой водице.

Над кладбищем висит луна. Мужчины копают. Некоторые женщины молятся. Внезапно все замирают в позах, в каких находились в это мгновенье. Говорит голова Мурьеты. Могильщики неподвижны, и только Бродячий Музыкант сопровождает монолог еле слышной музыкой. Доносится завывание ветра над равниной.

ГОВОРИТ ГОЛОВА МУРЬЕТЫ

Один... Не слышно слов моих отныне:
мертвец — дитя, кричащее во тьму.
Но стоило ли умирать тому,
кто был при жизни странником в пустыне?

С вершин любви — к свиданию с могилой.
Из полдня битвы — в полночь забытья...
Теперь в руках моей Тересы милой
уснет шальная голова моя.

Казнить убитых — дьявольское дело!
Но я трусливых не за то кляну,
что отделили голову от тела,
а что у мужа отняли жену!

Умершая ждала меня живого,
я к ней спешил, и был кровавым путь
к жене, и не было пути иного,
чем убивать, подставив пулям грудь.

И с этих пор я — голова без крови,
мои слова моих не тронут губ,
я мертв, а мертвые звучат не в слове —
в дожде и в шелесте осенних куп...

Но как дойдет до будущего люда
вся правда, если стал туманом я?
И я прошу: пусть через век, друзья,
помянет обо мне Пабло Неруда.

Нет, не за зло, содеянное мною,
не за добро, а лишь за то одно,
что честь моя светила мне звездою,
когда я в горе камнем шел на дно...

А время будет течь весною вечной,
и вспомнят жизнь мою — она была
не столь уж горькой, не бесчеловечной,
не ласкова и не настолько зла.

У каждой жизни есть конец. А там,
где явь, где сон,— давным-давно забыли...

Насильники мою любовь убили.

И боль свою я завещаю вам.

С последними словами монолога актеры «оживают», продолжая делать то же, что и до этого. Никто ничем не показывает, что слышал голос Мурьеты. Продолжают копать. На взрыхленную землю опускается маленький флаг. Все уходят, остаются лишь Рейес и Трехпалый, стоящие у свежевырытой могилы. В тишине — Финальный Хор.

ФИНАЛЬНЫЙ ХОР

Сын Чили в могиле почиет, и роза с ним рядом — в могиле,
попавший в засаду бандит был убит, его рядом с женой положили.
Крадется луна ярко-красная вверх по небесным ступеням.
А ночь поглощает убийц и убитых, и в бархатных далях по всем направленьям
холодные катятся звезды, и тень чужестранца серебряными колосками расшита,
и здесь, в царстве смерти и ночи, я кончил кантату свою про бандита.

Не мне порицать этот шквал огневой, что держал всю округу в испуге.
Оспорить ли горе того, кто лишился подруги! Отважно он жил, горячо, но и был обреченным: нам это не внове —
иного пути этим душам пылающим и не найти, и у смерти для них есть все время огонь наготове,
их пламя своими зубами терзает, сжигает, в свое возвращая гнездовье:
они утверждают себя, погибая на пламени собственной крови.

Мурьета, разбойный повстанец, в напеве моем возвращается в Чили, в чилийские шахты, к металлу,
он клятву сдержал, он карал до последних мгновений. Но мало-помалу
отчизна забыла об ужасах прошлых, и вот голова его стала
далекой блуждающей тенью былых сновидений, красивой легендою без конца и начала.

Несется по воздуху, встанет на отдых и снова на Юг, на коне ярко-красного цвета!
Несется Мурьета, а реки устами серебряными ему напевают, и слышится голос поэта.
Был тяжким и яростным путь Хоакина, и с этой минуты — надгробьем солдату —
Народ повторяет, как колокол гулкий, рассказ этот долгий, прескорбную эту кантату.

Музыка. Рейес и Трехпалый замирают, словно по команде «смирно». Они держат перед собой винтовки, не отрывая прикладов от земли. На лицах — торжественность и решимость.

КОНЕЦ ПЬЕСЫ

ТРИ ПЕСНИ

Эти тексты можно раздать публике для исполнения в фойе или в зале перед спектаклем (либо между картинами).

МУЖСКОЙ НАПЕВ

Как в негров нынче палят —
палили вчера в мексиканцев,
убивали за слово, за взгляд
чилийцев и перуанцев.
В стаи сойдясь шакальи,
нас гринго подстерегали.
Но как-то в ночной тишине
пронесся шелковой тенью
конь, а на этом коне
скачет само провиденье:
два дула блестят во мраке,
а на них распускаются маки!

Кто этот бесстрашный сын?
Кто мстит за кровь и насилье?
Он разбойник, родом из Чили —
Мурьета, наш Хоакин!

ЖЕНСКИЙ НАПЕВ

Примчал Хоакин Мурьета
вступиться за свой народ.
Заслышав его винтовку,
каждое сердце поет!

Да здравствует тот, кого
родила простая крестьянка,
да здравствует взгляд его,
посадка его и осанка.

Убивай убийц, Хоакин,
мсти за братьев убитых,
и если тебя нарекли
бандитом — я за бандитов!

ПЕСНЯ

Сколько под небесами
глаз убывает...
Глаза умирают не сами —
их убивают!

Не остался бы мир без глаз!
Подумайте сами:
вся земля умирает сейчас
там — во Вьетнаме.

Убийца землею вертит,
убийца подлый и низкий.
Глядите на танец смерти,
на этот ад сан-франциский!
Скажи-ка, настанет час,
приятель,
когда смерть отстанет от нас?
Проклятье!
Исчезнет ли в мире насилье,
приятель?
Придет ли к людям веселье?
Проклятье!

Нацисты смертельно ранили
сердце
Испании!
Проклятье!

Доносится лай собачий,
малыш в колыбели плачет —
он сызмальства осужден
на распятье.
Проклятье!

Провозгласим радость!
Встанем с коленей!
Благословенье!
Пусть на радости женится
будущее поколенье!
Благословенье!

Как жизнью распорядиться —
решать нам.
В твоем доме покой гнездится —
но убивают Вьетнам!

Вернемся же, друг, на сцену,
туда, где боль,
чтобы жизни узнать цену,
сберечь любовь!
Сама не умрет Смерть,
мы — ее смертный час:
борьба должна ее сместь,
чтоб она не смела нас!

ФРАНТИШЕК ГРУБИН

ХИРОСИМА

Перевод с чешского
РОБЕРТА РОЖДЕСТВЕНСКОГО

Людвику Кундере

Атомный распад
невероятно повышает
энергию уничтожения,
которая приходится
на каждый выпущенный доллар
или рабочий час.

Он совершенно изменяет
зловещую разницу
между усилием, затраченным на уничтожение,
и размахом уничтожения.

О Земля,
ты была в ночи благовонной чашечкой цветка,
чей пестик — месяц,
а тычинки — звезды.

Светает;
утро так спокойно,
прекрасно и тепло.

Некто подошел ко мне
и с ужасом шепнул мне на ухо:
«Это — здесь!»

Я решил пройти
до конца страха.

То, что я пережил,
могло вместиться
в единое мгновение

или же длиться
целую
однообразную
вечность.

Все было как ночной кошмар —
раны мои,
мрак,
дорога передо мною;
мои движения все время были так медлительны.

Лишь мысли мчались!

(Составлено из цитат Р. Оппенгеймера, А. Бертрана, Мичихико Мачии, Б. Стокера и М. Горького)

Пролог

Я слышу, как крошится старый мир.
И я иду в его глухие ночи
бессонным сторожем домов оглохших.
Облизывая губы, прикасаюсь
к трубе немой.
О, превратись скорее
в пронзительные звуки, немота
моих стихов.
О, превратись в них там,
где будет завтра...

Я головой касаюсь звезд.
Я к вам иду.
В рябинках звездных.
Может, на расстрел,
а может быть, для поцелуев.
Как хотите.
Со мною вместе город мельтешит,
кружится на оси невиданного страха.

Шаги заглохнут, я заглохну с ними.
Свой мир леплю я, персональный мир,
в котором бы хотелось умереть.
А в старом мире я живу давно
и пропадаю,
потому что человечен.
В нем сердце каменеет, как орех,
и морщится.
Приди же наконец,
свобода!
Скорлупу разбей скорее.

А сквозь меня уже мерцает свет.
И все ж таки ты труженик бездомный,
Тот, Что За Мной
еще едва читаешь.
Как хочется мне завтрашним проснуться
и по складам прочесть с детьми своими:
«В те вре-ме-на...»

Тогда,
в те времена
единственно, что оставалось нам —
под кожей леденеющая радость.

Глава первая и последняя

Вам, звезды, славу я воспеть хочу.
Но образы топорщатся другие,
вплетаясь в шорох моего полета.
Приходят образы Земного шара,
отброшенного мигом катастрофы
ко времени до каменного века.

О звезды, влажные большие звезды!
О белые, дипроневые луны,
дрожащие легко в стакане чая.

Дом вздрогнул. В доме распахнулись стены,
и Верочку больную обступили
огромные чудовищные горы,
с которых катится туманный шар.

Всего лишь час прошел, как наступило
шестое августа.
Год сорок пятый.
Час и пятнадцать медленных минут
прошло с тех пор, как наступила полночь.

О звезды!
На мирах далеких очень
спят братья.
(Разве это невозможно?)
Они, наверно, одиноки так же...

Метлой щекочут Землю долго-долго:
Стой! Не беги! Не торопись, грязнуля!
Земля, припав к заботливым коленям,
подрагивает и спешит опять...
А женщина ее не отпускает,
и в мыльной пене, посреди корыта
нагим ребенком вертится Земля.

А женщина вздыхает осторожно
и с фонарем в руке глядит на звезды.
Вот поднялась и погасила лампу.
Так отрешенно, будто погасила
иную Землю на краю Вселенной.

О звезды, капли белые, утрами
бледнеющие на туфлях молочниц...

Всего лишь час прошел, как наступило
шестое августа.
Год сорок пятый.

Час и пятнадцать медленных минут
прошло с тех пор, как наступила полночь.
А из миров, невиданно далеких,
нам братья наши, трепеща и маясь,
печально подают ночами знаки,
твердя об одиночестве...
Пошли?
В ближайшем винном погребке «Цурита»
в минуту эту женщина у стойки
хлебнула очень скверного вина.
Она загадочней, она нежданней
кометы за орбитою Плутона.

О звезды, звезды! Все напрасно, звезды!
Закрыв глаза, я слышу звездный свет,
я слышу стон земной протяжной ночи.

Вот двое млеют в шорохе перины.
Вселенная в их чресла ворвалась,
и тишина туманностей нездешних
запуталась в их смятых волосах.
Она в минуту эту понесла...

О луг мечтателей, ночное небо!
Всего лишь час прошел, как наступило
шестое августа.
Год сорок пятый.
Час и пятнадцать медленных минут
прошло с тех пор, как наступила полночь.

Домой вернулся поздний пешеход.
Зажег огонь. В ночную тьму со светом
ворвалось одиночество его.
Разулся. Молча разминает пальцы,
как будто Землю выронил из них.

Ночное небо, тишина твоя
разбрызгана, как молоко в пространстве.

О звезды, неужели никогда
мы не сойдемся утешаться в этом
отчаянье?
Нет, все напрасно, звезды!

Дырявые носки. Крадется нить
куда-то вон из кухни.
И обратно
ее приносит бережный стежок.
И снова, сотни раз. Старуха знает,
что жизнь ее — идти по этой нити,
пока не соскользнешь с нее навеки.
И обшивая деревянный гриб,
она свою пустыню обшивает.

А звезды все ж таки заговорят друг с другом!

Я знаю: ЭТО все равно проникнет.
Хотя я на ночь придвигаю к двери
огромный шкаф и окна стерегу.

Я знаю, ЭТО все равно проникнет.
Возможно, что его с дождем внесу я,
с дождем на складках старого пальто.
Я знаю: ЭТО все равно проникнет.
Боюсь, что я его не опознаю,
а может быть, оно уже в квартире.
Здесь. Рядом. И меня короткой ночью
еще до наступления утра
в квартире вместе с ЭТИМ замуруют...

А на Востоке, на Востоке Дальнем
сейчас стоит прекраснейшее утро.
Девятый час.
(Для точности:
пятнадцать
минут девятого на городских часах.)

В обычном доме пражского предместья
больной ребенок плачет, просит пить.
Одна из женщин погасила лампу.
Так отрешенно, будто погасила
иную Землю на краю Вселенной.
Одна из женщин у немытой стойки
хлебнула очень скверного вина.
Одна из женщин в шорохе перинном
как раз в минуту эту зачала.
Старуха между небом и землею
свою пустыню молча обшивает.
Домой вернулся поздний пешеход.
Разулся. Землю выронил из пальцев
и ими долгожданно шевелит.
Я знаю: ЭТО все равно проникнет...

Сейчас вокруг меня в предместье Праги
на всех часах застыло: час пятнадцать.

А звезды все ж таки заговорят друг с другом!
(Не может быть!)
Нет, очень может быть!
И новая звезда, лучась, возникнет...

Сейчас вокруг меня в предместье Праги
на всех часах застыло: час пятнадцать
по среднеевропейскому...

А там...
А там стоит прекраснейшее утро...

Когда-нибудь наверняка возникнет
сверкающая, новая звезда,
которую бродяги воспевают —
бездомные.
С надеждой на лице.

А там стоит прекраснейшее утро.
Девятый час.
(Для точности:
пятнадцать
минут девятого на городских часах.)
А ЭТО падает на Хиросиму.

Эпилог

И с той минуты, с той минуты самой,
во всех, кто в это утро уцелел,—
хотят они иль вовсе не хотят,
не знают или знают —
все равно
в них падает, покачиваясь, ЭТО.
Все время падает...

Свой горизонт
раздвинули мы за края Вселенной,
хотя при этом разглядеть не можем
пустыни, что таится в нас самих.
Все так же невозможно далеко
от башмаков до неказистой шляпы,
которую мы долго выбираем,
гораздо дольше, дольше на века,
чем собственную милую планету.

А ЭТО падает.
Его орбита —
ось твоего вращения, Земля!
Ты для одних вращаешься налево,
а для других направо.
Стой, планета!
Остановись на миг, чтоб я сумел
дверь отпереть, вздохнуть и оглядеться.
А после — пусть! —
летит в тартарары...

А ЭТО продолжает падать.
Жены
и матери от этого паденья,
от потрясенья, грохота и дрожи
пошли морщинами на старых кухнях.
Там над супами вздрагивают крышки,
там из кастрюль выпрыгивает с паром
бесnующийся дух чревоугодья.

А ЭТО падает.
На длинных полках
темно и нервно дребезжит посуда,
и стены —
сплошь! —
в пересеченье трещин,
и нашим женам, нашим матерям
уже видна вся нагота соседей.
Их обжигает ляпис, тот, который
соседи льют на тайные болячки.

А ЭТО продолжает падать.
Жены
и матери хватаются за сердце,
задушенное обручем любви.
И тянут жалкий собственный мирок
в молочные и овощные лавки,
а вечерами после всех трудов
за мелкою уборкой отдыхают.

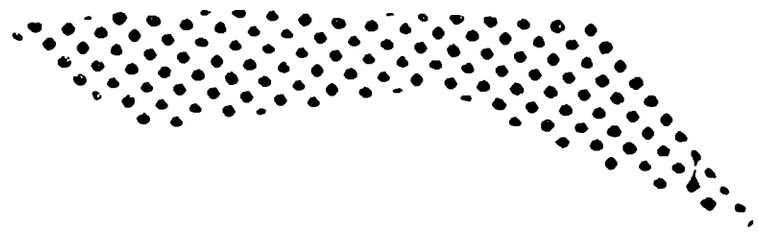
А ЭТО падает.
В глухих подвалах
легко кружится угольная пыль.
А где-то в галактических пустынях
кружатся зернышки миров погасших.
И пусть, неизмерима, бесконечна,
плывет над нами пустота пространства —
ее вмещает человечья грудь,
и человек ложится вместе с нею,
встает и врет, что нет ее нигде.
Так говорят родители при детях.
И дети при родителях. И жены
перед мужьями. И мужья при женах.
И каждому нашептывает страх,
что можно неживую пустоту
опустошить отчаяньем до точки.

А ЭТО продолжает падать.
Вечно
ОНО отныне будет падать в нас.
И даже если мы простимся с жизнью,
уляжемся струной горизонтальной,
паденье это будет продолжаться.

Но есть еще в нас жажда:
укрепить
расшатанные очертанья мира.
Но есть еще в нас жажда:
удержать
почти неуловимое паденье.
Остановить обвал души,
спасти
тех, у кого уходит из-под ног
земля,
да так стремительно уходит,
что люди ударяются, упав,
о каменное прошлое затылком!

Но есть в нас жажда:
ночи напролет,
до ошаленья напрягая руки,
стоять под грузом ненадежных стен,
родимые спасая колыбели.
Но есть в нас жажда:
захватить паденье
врасплох, схватить, не дать ему возникнуть,
хотя б в благословенный миг зачатья.

Но есть в нас жажда:
глубоко вздохнув,
вдруг выдохнуть из сердца пустоту,
которая набухла в человеке.
Еще в нас есть
простая жажда —
жить!



На вклейке этого номера,
посвященной 50-летию Советской Армии,
воспроизведены несколько монументов и памятников
работы скульпторов социалистических стран,
увековечивших бессмертный подвиг
бойцов-освободителей.

К. Покорны. Братство.
Чехословакия.

К. Бараски. Памятник советскому герою в Бухаресте.

Румыния.

М. Внук. Фрагмент монумента
в честь польско-советской дружбы в Гдыне.
Польша.

И. Кереньи. Памятник советскому парламентеру капитану Остапенко в Будапеште.
Венгрия.

ГЕРМАН КАНТ

АКТОВЫЙ ЗАЛ

РОМАН

Перевод с немецкого
А. ИСАЕВОЙ и И. КАРИНЦЕВОЙ

Это было в последние дни октября. Они только начали привыкать к удивительному ритму своего нового существования: к шести часам занятий во второй половине дня, к собраниям до поздней ночи, к приготовлению уроков с утра до обеда, к перенесению нагрузки с рук и ног на голову, к тому, чтобы слушать, вникать, записывать, думать вместе с тем, кто говорит, к незнакомой и удивительной радости познания и ошарашивающей тяжести авторучки, к никогда до сих пор не испытанной усталости где-то за глазным яблоком и к неожиданной головной боли.

Это было только самое начало, но для одного из них, казалось, уже настал конец.

Накануне вечером их предупредили, что, согласно общему порядку, все должны пройти просвечивание; и они собрались в путь.

Квази Рику выражение «согласно общему порядку» дало толчок к оживленной деятельности. Потратив всего лишь час времени, отведенного на «ночной отдых», он выработал точный график для этого мероприятия: время выхода из общежития, прибытие в поликлинику, процесс просвечивания, отбытие из поликлиники — все было рассчитано с точностью до минуты; если все пойдет по этому графику, нигде не будет ни толкотни, ни бессмысленного ожидания. Он пожертвовал еще один час своего сна, чтобы разнести «график» по всем комнатам общежития. Не осведомившись, спят ли уже или еще не спят хозяева комнаты, он входил и громко объявлял: «Предпосылка выполнения графика — строжайшее соблюдение порядка!» А перед комнатами, где жили девочки, он выкрикивал свой девиз за закрытой дверью.

Обитатели «Красного Октября» должны были выступить первыми. Трулезанд сформулировал лозунг дня: «Бутсы надели — вперед, к цели!» Этот девиз они пронесли по всем коридорам общежития и с ним вступили в вестибюль поликлиники.

Врач вышел из кабинета и спросил:

Продолжение. Начало в № 1.

— Только четверо? Я ожидаю всю вашу школу и, судя по шуму, был уверен, что она уже здесь.

Квази вручил ему «график».

— Все будет в ажуре, господин доктор. Начинайте борьбу за народное здоровье, вам остается только командовать «вдох — выдох»! Все остальное организовано.

Врач не без удовольствия рассмотрел бумажку с «графиком» и крикнул:

— Фрейлейн Хелла, будьте добры, подите-ка сюда на минутку! Сегодня у нас тут все по-военному. Запишите, пожалуйста, адрес этого молодого человека и пошлите ему, если все пойдет, как он запланировал, талончик на масло, ну, скажем, на двести граммов. Как видите, он даже о нас подумал. Вот тут написано: «10.00—10.15 — перерыв для медицинского персонала»! Вам, молодой человек, прямая дорога в генеральный штаб.

Квази собирался было что-то возразить против «генерального штаба», но ассистентка не дала ему и рта раскрыть.

— Раздевайтесь,— сказала она,— снимите рубашки и входите в кабинет по одному.

Но Трулезанда это не устраивало. Он обратился к врачу:

— А не могли бы мы все вчетвером? Мне хотелось бы посмотреть, как они изнутри выглядят. Любопытно знать, с кем имеешь дело. А кроме того, у меня научный интерес.

— Ладно,— решил врач,— научный интерес допустим, только ни гу-гу, а не то выставлю за дверь.

Ассистентка выключила свет и включила аппаратуру. Роберту вдруг стало страшно. Он проходил осмотр незадолго до возвращения из плена и вовсе не чувствовал себя больным, но знал, с какой скоростью распространяется эта болезнь в последние годы.

Туберкулез легких — это был один из тех призраков, которых Роберт по-настоящему боялся. В его воображении у туберкулеза, как у истинного призрака, были нечеткие, нереальные контуры, но Роберт хорошо знал, насколько он реален. В лагере он то и дело выбирал себе жертвы, а когда Роберт вернулся домой, то узнал, что двое из его соседей, которых он помнил здоровыми, умерли от ТБЦ; еще в детстве он понял, какой ужас заключен в том, другом слове — «чахотка». Рентгеновский аппарат жужжал, сердце Роберта билось от волнения, и он замешкался, услыхав приказ ассистентки:

— Первый, пожалуйста!

Первым вошел Якоб.

Ассистентка сказала:

— Громко и отчетливо назовите ваше имя, фамилию, профессию и дату рождения, остальное вам скажет господин доктор!

Якоб пробрался ощупью за экран и сказал громко, намного громче, чем привыкли его соседи по комнате:

— Якоб Фильтер, лесоруб, родился 4 июля 1928 года.

— «День независимости»,— сказал доктор,— четвертое июля — день провозглашения независимости Америки; так нас учили еще в школе. Станьте правым боком ближе ко мне — не знаю, будут ли учить это у вас в школе. Вы лесоруб? Это видно. С вашими легкими вы можете всю декларацию о независимости прочесть единым духом. Норма, фрейлейн Хелла, даже более чем норма. Следующий, пожалуйста!

— Я уже здесь,— сказал Трулезанд,— Герд Трулезанд, плотник, 14 июня 1930 года — это тоже знаменательная дата.

— Вдохните глубже, не дышите,— сказал доктор.— Какая же?

— Не день независимости, а наоборот, 14 июня 1940 года фашисты вошли в Париж.

— Так, так, фашисты. В день вашего десятилетия, так, так. Ну, хорошо. Норма, фрейлейн Хелла.

Роберт старался не касаться металла аппаратуры, и, когда почувствовал, что врач взял его за плечо, ему показалось, что он пойман. Он услышал, как хрипло прозвучал его голос, когда он сказал:

— Роберт Исваль, 8 января 1926 года, профессия — электромонтер.

— Что с вами? — спросил голос по другую сторону экрана.— Вы дрожите! Я-то как раз хотел изумиться, как это вы отважились в 23 года сесть за парту, а вы дрожите. Глубокий вдох, не дышать, еще раз! У вас когда-нибудь было что-нибудь? Нет? И сейчас ничего не видно. Запишите, фрейлейн Хелла, дрожит, однако норма. Следующий!

— Здесь! — крикнул Квази. Он щелкнул каблуками, очутившись за экраном, и произнес быстро и четко:

— Рик, Карл-Гейнц, жестянщик на сахарном заводе, родился второго второго 1929 года.

— Вольно,— сказал врач,— правое плечо поднимите, теперь левое, вдохните как можно глубже,— и затем, помолчав, добавил: — Фрейлейн Хелла, пожалуйста, запишите точно: «Инфильтрат верхней правой доли, величиной с десятипфенниговую монету, слева поле свободно, необходимо повторить осмотр завтра». Как вы себя чувствуете? Вялость есть? Потеете ночью? Отхаркивание? Ну-ка, выходите, подойдите сюда, рассказывайте все по порядку.

Квази появился из-за экрана. Как раз в тот момент, когда ассистентка включила свет. Четким движением вошел он тогда в узкое пространство между экраном и задней стенкой аппарата, а теперь, почти так же четко, выпал из этого узкого пространства — он лежал на полу, скорчившись, без движения. Доктор снял клеенчатый фартук, слишком медленно, как показалось Роберту, потом наклонился к Квази, поднял его и положил на кожаный диван.

— Это, по-видимому, не запланировано,— пробормотал он.— Хелла, глюкозу, а вы, ребята, принесите-ка его вещи. Да не смотрите вы так, не бойтесь, не умрет, он только внесет беспорядок в свой прекрасный распорядок, как видно, придется вычеркнуть перерыв для медицинского персонала. Ну так, а теперь порцию глюкозы в вену, он тут же откроет глаза и скажет: «Ух, где это я?» Но скорее всего он спросит, который час.

Но Квази не спросил ни о времени, ни о пространстве.

Он сказал тихо и твердо:

— Ну и дерьмо!

— Он жив,— сказал доктор,— вынесите его из кабинета и через некоторое время можете переправить домой. Завтра в восемь утра пусть придет снова. Скажите ему: «Ровно в восемь»,— это его поддержит.

Они медленно пошли к факультету; они бы отнесли его на руках, но он с бешенством отказался. Он отчаянно сопротивлялся и когда они пытались уложить его в постель, но потом вдруг успокоился и лежал совсем тихо.

— Это что же, Гейнци,— сказал Трулезанд,— это что же ты так? Может, лучше поревешь маленько? Ты скажи, мы тогда все выйдем.

Но Квази и так уже плакал.

Они беспомощно стояли вокруг его кровати, пока он, наконец, немного не успокоился.

— Надо бы вам устроить меня еще куда-нибудь,— сказал он,— в кладовую, что ли, ведь все другое тут занято. А то еще вас заражу. Если там убрать, кровать поместится.

— Нет,— сказал Якоб,— лучше уж нам отсюда съехать. Но я не

думаю, что это заразно. Тогда бы доктор сказал, а он только велел отвести тебя домой.

— У нас один раз был научный доклад про... про эту штуку,— сказал Трулезанд,— он назывался: «Легкие...» Да нет, забыл уже. Во всяком случае, теперь считают...

— Теперь это не считается слишком опасной болезнью,— сказал Роберт,— это, так сказать, скорее призрак. Раньше-то, конечно, этого здорово боялись и придумывали всякие жуткие названия, я сейчас уж не помню какие, но теперь это вообще ничто. Тебе лучше всего сейчас полежать, просто чтобы страх прошел, а завтра сходишь к врачу, и он пропишет тебе какие-нибудь там таблетки, а через неделю будешь сам над собой смеяться. Хотя смеяться ты можешь уже сегодня — ведь сегодня латынь.

С латынью Квази был явно не в ладах.

— Друзья,— заявил он,— этот так называемый язык просто кто-то выдумал, и притом кто-то, по моему глубокому убеждению, очень далекий от народа. Ему было что скрывать, и к тому же в жилах его текла не кровь, а вода. Сказать вам, что такое, на мой взгляд, латынь? Сооружение из детских кубиков, вот что!

Разразилась дискуссия по вопросу о том, следует ли отказаться от латыни или нет.

Так они обсуждали все предметы, вырабатывая единодушное отношение к каждому.

— Не понимаю! — сказал Якоб, обращаясь к Квази.— Особенно странно это от тебя слышать. Если латынь составили из кубиков, так тебе она должна нравиться. Я в сравнениях не силен, но твое до меня дошло. Оно ведь значит, что латынь — хорошо организованный язык. Можно так сказать: организованный язык? Неплохо, если б и немецкий был такой же.

— Немецкий наш скорее из всяких порошков намешан,— сказал Трулезанд.— Чуть-чуть одного всыплешь, чуть-чуть другого, потом польешь кислотой, помешаешь, смесь посинеет, еще раз помешаешь — пожелтеет и вонь подымется. А вот с латынью все ясно. Кто хочет заниматься наукой, должен знать латынь. Потому Трулезанд и долбит эту самую латынь.

От споров о предмете они перешли к спору о преподавателе.

Ангельхофа недолюбливали, во всяком случае, вне класса. Он был не только хвастун, но и провокатор. Почти каждое собрание вел он, с половиной выступлений не соглашался. При этом обычно выяснялось, что все события на факультете, особенно подозрительные, он брал на заметку. Он мастерски умел создавать впечатление, что лишь поневоле исполняет роль общественной совести. Запинаясь, перечислял он чужие грехи, вдруг обрывал свою речь, усаживался с видом мученика, вертелся на стуле, но затем, преодолев, как он говорил, мелкобуржуазные сомнения, давал каждому событию свою политическую оценку. Он хорошо знал литературу и всегда находил цитату, с помощью которой не без смущения, но верный своим принципам возводил упущение в колебания, а ошибку в уклон. После собрания или в перерыве он подходил к очередной жертве и, глядя ей прямо в глаза, протягивал руку. Он надеется, говорил он, что его правильно поняли и что всем ясно, о чем он заботится — о деле, ни о чем другом, только о деле, об их общем деле...

У многих это имело успех; они чувствовали себя еще неуверенно, хотели учиться и все понять, но одно они уже поняли — ошибка тогда становится злом, когда ее не называют настоящим именем.

Трулезанд, однако, и слышать не хотел об Ангельхофе.

— Раз как-то был я в театре,— рассказывал он,— еще в Штеттине, ныне Щецине. Там на сцене один рыцарь решил с собой покончить. Кинжал всадил себе в бок. Послушали бы вы его речи. Тяжелая, говорит, чертовски обязанность, но отечество,— и он еще протянул: оте-е-е-чество,— требует, и это его, мол, кровавый долг. А сам коротышка и вообще ничуть не похож на Ангельхофа, зато Ангельхоф похож на этого рыцаря, смешно, да, но в этом, наверно, и есть диалектика.

С той поры и другие стали внимательно приглядываться к латинисту, и скоро в комнате «Красный Октябрь» он получил прозвище Кинжал.

На занятиях, однако, Ангельхоф был совсем другим. Воздух аудитории действовал на него магически, точно жидкость на одно из диковинных китайских растений; опустишь в воду такой невзрачный комочек, и он превращается в фантастической красоты цветок. Стоя перед доской, Ангельхоф обнаруживал бездну остроумия, обаяния и человечности. Он обладал даром красноречия, умел заражать им слушателей, и учились у него легко, без труда.

Вера Бильферт как-то сказала:

— По-моему, он колдун. Когда он говорит, мне кажется, будто я давно знаю латынь, просто забыла кое-что и он мне напоминает. А я ведь никогда ее не учила.

Квази Рику все это было подозрительно.

— Друзья, следует проверить, не гипнотизирует ли он нас. Меня, впрочем, его мистика не трогает, но вас он заворожил. Латынь мертва, вокабулы — куча старых костей, а этот, так называемый педагог монтирует кости в скелет и хочет убедить, что перед нами человек. Но бдительное око видит, что это скелет. А нужны нам скелеты? Нет, говорю я, нам квази скелеты не нужны!

Он стойко сопротивлялся Ангельхофу, и всякий раз, как только преподаватель покидал класс, Квази выходил вперед и, хлопнув в ладоши, восклицал:

— Рабочая группа А-1, проснись! Наваждение исчезло!

И вот бледный похудевший Квази лежит под периной Трулезанда, и каждому понятно, с какой охотой пошел бы он на занятия, даже к Ангельхофу Кинжалу.

Когда они вернулись, больной лежал все в той же позе, и на другое утро им показалось, что он даже не шевельнулся.

Квази не слушал ни их рассказов, ни острот, он с трудом съел завтрак и не заметил, что зимнее пальто Роберта, которое на него надели, ему длинно.

Добравшись до поликлиники, они притихли.

Рентгенолог доктор Гропюн это тотчас подметил.

— Я выражаю энергичнейший протест — четыре постных физиономии, да еще натощак, это слишком! Уж не потеряли ли вы веру в искусство врачевания вообще? Фрейлейн Хелла, проверьте-ка у них документы. Этих людей я не знаю, это не вчерашние ребята, вчера приходили бравые молодцы, а это сопляки какие-то.

— Господин доктор,— сказал Трулезанд,— следует принять во внимание: уж очень неприятный сюрпризец.

Но рентгенолог, приложив палец к губам, шепнул:

— Т-с-с, тише... слышите хихикание? Слышите шуршание? Это болезнь потирает от радости свои костлявые лапы, какая удача — прямое попадание. К тому же целилась в одного, а попала в четверых. Как это говаривали в недоброй памяти солдатчине: сильный моральный эффект! Дурачье вы! Как же нам одолеть болезнь, если вы позволили так себя запугать? Слушайте, вашему Рику мы сейчас кое-что пропишем. Талоны на масло сливочное, а растительного — не меньше бочонка, и пошлем его

домой. Там он четыре недельки полежит, подышит свежим воздухом и к рождеству снова вернется к вам... Кстати, господин Рик, большое спасибо за ваш график, прием прошел блестяще. Поскорее возвращайтесь, без вас на вашем чудно́м факультете все полетит вверх тормашками.

Квази спокойно выслушал врача и даже не вздрогнул, когда ассистентка всадила ему в руку иглу, только выражение «чудной факультет», кажется, задело его. Но прежде чем он успел открыть рот, ответил Роберт:

— Во всем этом деле одна лишь загвоздка: все мы четверо представляем, так сказать, сиротский приют. Вот у него нет родителей, и у Карла-Гейнца Рика тоже нет. У Трулезанда, правда, есть какие-то завалящие тетки с перинами, а у Рика никого нет. Можно, он с нами останется? А?

Врач размышлял долго.

— Пожалуй, мог бы и остаться,— сказал он наконец,— все зависит от того, как пойдет процесс в легком. Месяц лежать при открытом окне, больше ему, пожалуй, сейчас и не надо. Мы вовремя захватили... А кто будет за ним ухаживать?

— Мы,— ответили они.

Врач написал необходимые наставления и, передав их Роберту, обратился к ассистентке:

— Фрейлейн Хелла, отправляйтесь с этими самаритянами, поглядите на их обитель. Вы знаете, на что обратить внимание. А вы, господин Рик, будьте паинькой и досконально изучите все пятна на потолке. Терапевтическое действие этого средства — колоссальное. И не проявляйте нетерпенья, все будет в порядке.

Квази подал ему руку.

— Большое спасибо, господин доктор,— сказал он,— большое спасибо. Если это помогает, буду лежать. Но разрешите вам заявить: мы вовсе не «чудной факультет»!

— Мне уже тоже так кажется.

Ассистентка оказалась весьма общительной девушкой. Собственно, она не была настоящей ассистенткой, она еще училась и теперь проходила практику.

Поначалу она молча шла рядом с молодыми людьми, но вскоре уже весело смеялась над их остротами. А при покупке льняного масла оказала им даже ценную помощь.

Торговец чинил всяческие препятствия. Он сразу понял, что это нестоящие клиенты, а на это масло у него, видно, были свои планы.

— Пять литров сразу? — удивился он.— Что за вздор! Оно же у вас прогоркнет. Зачем вам сразу все пять литров?

— Чтобы остаток у вас не прогоркнул,— ответил Трулезанд,— или чтобы его не вылакала кошка. Может, ваша кошка любит полакомиться творогом с маслом?

— У меня нет кошки,— вспылил торговец,— я категорически протестую против ваших намеков. Думаете, я не понимаю, на кого вы намекаете?

Роберт удивленно взглянул на Трулезанда.

— На кого это ты намекаешь? Человек говорит, что у него и кошки-то нет, а ты все болтаешь про кошку! На кого же ты намекаешь?

— Так нам все-таки желательно получить пять литров масла,— повторил Трулезанд.

Но торговец нашелся:

— Пожалуйста, пожалуйста, как вам будет угодно. Желаете,

чтоб драгоценное масло прогоркло,— как угодно, будьте добры, вашу посуду.

Посуды у них не оказалось.

— Посуды у нас нет,— признался Трулезанд,— нам, знаете, не каждый день приходится покупать по пять литров масла.

Торговец искренне посочувствовал:

— Очень жаль, господа, что у вас нет посуды. Вы же знаете, как нынче все трудно доставать.

Роберт упрекнул Трулезанда:

— Разве ты не знаешь, как нынче все трудно доставать? Масла нынче сколько душе угодно, если у тебя есть посуда. Но если посуды нет, так и масла тебе нынче нет. Ты несправедлив к уважаемому господину, кошки у него нет и посуды у него тоже нет. Нынче. Прежде, да, прежде у этого господина всегда было и масло, и кошки, и посуда. Но вот нынче...

Тут Хелла отстранила их и, улыбнувшись владельцу лавки, сказала:

— Взгляните, пожалуйста, может быть, у вас все-таки найдется двухлитровая бутылка. Двух литров нам пока хватит. И бутылка нам нужна только на время, и, конечно, мы оставим залог. Видите ли, нам нужно масло для медицинских целей, эти молодые люди больны, да вы, верно, уже и сами заметили — я присматриваю за ними. Моя фамилия Шмёде, я ассистентка в клинике.

Когда они вышли на улицу, она спросила:

— Зачем вы себя так вели?

— Как это так? — воскликнул Роберт.— Вы же видите, у него все есть. У него и пятилитровые бутыли есть... Меня зло берет, когда вижу таких типов!

— И меня тоже,— подхватил Трулезанд,— спекулянт, как пить дать. Вывеску на дверях лавчонки видели? «Колониальные товары». Ясно, хочет назад свои колонии. Все эти лавочники — эксплуататоры.

— Очень мило,— сказала Хелла Шмёде,— мой отец — тоже владелец такой лавки.

Они заверили ее, что их это ничуть не смущает и что если ей еще что-нибудь не ясно, пусть не стесняется и все выкладывает.

Но потом они все-таки замолчали.

И только у входа в общежитие Трулезанд спросил:

— А вы читали Островского «Как закалялась сталь»? Нет? Прочтите, тогда все лучше поймете!

— Большое спасибо за совет,— холодно ответила фрейлейн Шмёде.— Может быть, мне удастся взять реванш другим литературным примером. Есть еще один Островский, который написал пьесу «На всякого мудреца довольно простоты». Так-то. А теперь покажите, где ваша комната.

В комнату «Красный Октябрь» пришли посетители к больному. Но пришли они не с цветами и не с яблоками в папиросных бумажках, а с сомнениями.

Ангельхоф и Вёльшов, Старый Фриц, навестили Квази Рика, чтобы сообщить, что ему нельзя больше оставаться в общежитии. Они детально обсудили этот вопрос, заявили они, и выработали единое мнение.

Когда они вошли, Якоб и Роберт занимались латынью, а Трулезанд мастерил для Квази маленький пюпитр. И вот по одну сторону постели больного стоят трое друзей, а по другую — Вёльшов и Ангельхоф. Квази молча переводит взгляд с одного на другого.

— Ну почему? — спрашивает Трулезанд.— Нет, ну почему, товарищ директор?

— Да ведь ясно, как день,— отвечает Старый Фриц,— это ясно, как день. Потому что он болен.— Он показал, не глядя, пальцем в сторону Квази.— Его надо положить в больницу.

— В больницу кладут тяжелобольных,— сказал Роберт,— а Карл-Гейнц не так уж болен. Он только начал болеть, и если за ним хорошо ухаживать, он не разболеется.

Ангельхоф предложил:

— Тогда его надо поместить в санаторий. А здесь у нас не санаторий. Здесь общежитие рабоче-крестьянского факультета.

— Но доктор Гропюн сказал нам,— робко включился Якоб,— что в санаториях точно такие же больные, как в больницах. И все санатории переполнены.

— Это уж наша забота,— заявил Вёльшов,— будем действовать через государственные учреждения. Ведь речь идет о нашем студенте, о рабочем студенте.

— Согласен,— сказал Трулезанд,— но врач установил, что у этого студента всего один инфильтрат, так нужно ли включать госучреждения, если врач говорит...

— Мы читали врачебное заключение,— прервал его Ангельхоф,— оно звучит безобидно. Но мы читали также характеристику врача. Она звучит менее безобидно. Этот человек был майором санитарной службы, учился в Тюбингене и Гейдельберге, а ученую степень получил в Бонне. В Бонне! В 1934 году! А знаете, что он ответил, когда ему предложили вступить в Общество по изучению культуры Советского Союза? Зачитать вам? Доктор Гропюн ответил: «Благодарю, нет». Нравится вам это?

— Нет, не нравится,— согласился Трулезанд.— «Благодарю, нет» — это плохо. Он, верно, думает, что и так достаточно культурен, раз знает английский и помнит, что случилось четвертого июля. И то, что он майор, мне тоже не нравится. Но я не вижу связи между всем этим и инфильтратом Рика.

Ангельхоф подошел к угловому окну и кивнул им:

— Подойдите сюда! Посмотрите и скажите, что вы видите?

Трулезанд поглядел в окно и сказал:

— Все еще идет дождь...

Но Ангельхоф поправил его:

— Дело вовсе не в дожде. Речь идет не о географическом климате, а о политическом. Мы с вами находимся в бывшей казарме, в завоеванном нами разбойничьем гнезде немецкого милитаризма. Враг разбит, но уничтожен ли он? Нет. И наша задача — его уничтожить. Но что же мы видим, глядя в окно? Мы видим, что со всех сторон окружены фруктовыми садами, садовыми участками, огородиками, а значит, мелкобуржуазной собственностью. Но как ведет себя мелкий буржуа, товарищ Трулезанд?

Трулезанд внимательно посмотрел на Ангельхофа, бросил взгляд в окно, словно ища чего-то, поглядел на Вёльшова, на Роберта и Якоба, но не нашел ответа.

Ангельхоф повторил свой вопрос:

— Ну, товарищ Трулезанд, как ведет себя мелкий буржуа?

Вёльшов, видя, что Трулезанд растерялся, решил помочь ему. Он согнул руки в локтях, вытянул ладони, словно на них была намотана шерсть, и стал раскачиваться из стороны в сторону.

— Мелкая буржуазия,— повторил он настойчиво,— мелкая буржуазия, товарищ Трулезанд...— Он все сильнее раскачивался и приговаривал:— Влево, товарищ Трулезанд, вправо, товарищ Трулезанд, мелкая буржуазия, товарищ Трулезанд!

Товарищ Трулезанд наконец понял:

— Колеблется,— сказал он.

Вёльшов остановился, Ангельхоф благодарно кивнул ему.

— Верно, мелкая буржуазия колеблется. Она и теперь колеблется. Она еще не решила окончательно. Она всегда готова пойти за тем, кто сильнее. А мы — сильнее, это ей известно, и потому она начинает ориентироваться на нас. Но малейший признак слабости в наших рядах, и она отвернется — одного-единственного слабого места будет для нее достаточно...

До сих пор Якоб следил за беседой, беспомощно поглядывая то на одного, то на другого, но теперь он с интересом спросил:

— А инфильтрат Рика и есть такое слабое место? Вы это имеете в виду, господин директор?

Вёльшов предоставил отвечать Ангельхофу.

— Он мог бы им стать. Нельзя понимать это так буквально, но с политической точки зрения он вполне мог бы им стать. Разберемся, что происходит? Заболевает студент Рик, пусть не по собственной вине, но заболевает. Случайно, совершенно случайно, как раз у студента Рика нет, оказывается, родительского дома. Что же происходит дальше? Товарищи по комнате из мнимой солидарности берут на себя заботу о нем. А результат? Результат следующий: уже не один, а четыре студента отвлеклись от своей непосредственной и главной задачи и, следовательно, достигнут цели, поставленной перед ними их классом, позже, чем намечено по плану; это, в свою очередь, означает, что класс стал слабее, что он ослаблен. А кто заинтересован в ослаблении рабочего класса? Кому, в конечном счете, на пользу, если врач, противник изучения культуры Советского Союза, противник, стало быть, культуры Советского Союза — и, следовательно, противник Советского Союза, кому на пользу, если этот противник своим липовым медицинским свидетельством направит четырех рабочих-студентов по ложному пути? Это на пользу нашему противнику.

— Понимаю,— сказал Якоб.

— Я тоже,— откликнулся Трулезанд,— это совершенно ясно, если это так. Только вот я не знаю, так ли это.— И он вопросительно взглянул на Роберта.

Роберт пожал плечами.

— Предположим, что это так. Как же мы должны поступить? Скажем нашему Квази: «Отчаливай, брат, противник хочет поймать нас на удочку»? Что-то мне это не по душе. А ты что скажешь, Карл-Гейнц?

— Врач показался мне славным парнем,— ответил Квази Рик,— будь он скотиной, написал бы просто «норма», и все, ему интереснее было бы, чтобы я как следует разболелся и других заразил. Да и ассистентка вряд ли на такую подлость способна. Но решать должны вы.

Тут опять вмешался Ангельхоф.

— «Славный парень» — категория не политическая. А кто такая эта ассистентка? Вы ее знаете? Известно ли вам, в каких она отношениях с бывшим майором медицинской службы? У противника много разных масок, и «славный парень», безусловно, одна из них.

Вёльшов принял решение.

— Случай слишком сложный, мы не можем взять на себя ответственность. Надо посоветоваться с партией. Вопрос следует перенести в высшую инстанцию. Я предлагаю вот что: пусть товарищи Трулезанд и Исваль сходят в районный комитет и решат этот вопрос. Я освобождаю их на сегодня от выполнения домашних заданий. И прежде, чем идти на занятия, доложите мне о результатах. Пусть вам выдадут заключение в письменном виде. Мы подложим его к делу.

Вёльшов и Ангельхоф ушли, а Роберт с Трулезандом тут же вслед за ними отправились в районный комитет.

— Вот видишь,— сказал, уходя, Трулезанд Якобу,— придется тебе спрягать латинские глаголы одному, ты беспартийный!

Районный комитет помещался в одном из красивых особняков неподалеку от рынка. В конце длинного темного коридора мерз вахтер.

— Да,— сказал он,— Хайдук у себя, только не знаю, пропустит ли вас Цербер.

Цербером была секретарша Хайдука, девица не первой молодости с соломенно-желтыми волосами. Она обрушилась на посетителей, вопрошая, когда же работать товарищу Хайдуку, если всякий будет являться без предварительного звонка, уточнила, не анархисты ли Роберт и Трулезанд, и в конце концов осведомилась, о чем же это они собираются беседовать с секретарем.

— О возможном наступлении противника,— заявил Трулезанд.

— Где?

— На РКФ.

— Противника?

— Да.

Секретарша встала и отворила дверь.

— Товарищ Хайдук, к вам посетители.

Секретарь райкома, растянувшись на полу перед письменным столом, отжимался на руках.

— Минуточку,— прокряхтел он,— еще два раза... девять, десять... все!

Поднявшись, он вытер ладони о брюки. Ростом он оказался не выше Трулезанда, а худ был, как Роберт.

— Садитесь, садитесь! Вы знаете, что значит свобода? Когда отжимаешься лежа, хоть и не обязан это делать. Да садитесь же и рассказывайте. Кому чего когда надо и почему?

Они рассказали ему о Рике, и о ТБЦ, и о противнике.

— Лола,— крикнул Хайдук,— Лолита, mi querida *, принеси, пожалуйста, мои записи о докторе Гропюне, знаешь, об этом...

— Знаю,— откликнулась Лола из-за двери и через минуту принесла несколько сколотых листков.

Секретарь полистал их и бросил на стол.

— Врач ваш — bueno **, первоклассный специалист и немножко чудак. Работает по шестнадцать часов, раз в месяц жалуется на что-нибудь в военную администрацию или в райком, не притрагивается к спирту в клинике, разыгрывает из себя эдакого солдафона, а сам никогда им не был, ругает больных, если явятся на прием с грязной шеей, а по вечерам посещает их и ругается с домовладельцами. В Общество по изучению советской культуры записываться не хочет, верно, он вообще ни в какие общества не записывается, говорит, что он, мол, член общества по изучению чахотки, а это общество международное и стоит всех остальных, вместе взятых, одним словом,— чудак! Но как врач — bueno. Можете успокоить Вёльшова.

— Ему нужна бумага.

— Конечно, конечно, но он ничего не получит.

— Тогда Квази придется выметаться.

— Если товарищ Вёльшов этого хочет, моя бумажка ничего не изменит.

---

* Моя дорогая *(исп.)*.

** Хороший *(исп.)*.

— Товарищ Вёльшов очень ценит письменные указания.

— Идет, он получит письменное... Лола, Лолита, пиши: доктор Гропюн — bueno, контакт с интеллигенцией — дело важное, доверие — тоже дело важное, в райкоме ему доверяют, claro? *

— Хорошо,— крикнула Лола за дверью.

— Она подслушивала? — спросил Роберт.— Откуда же она знает, что печатать?

— Лола не подслушивает, а думает и вспоминает. Она уже напечатала несколько десятков таких писем. Вы полагаете, что взяли патент на недоверие? Я иногда кажусь себе чуть ли не королем Фридрихом, так и швырнул бы свою палку да крикнул: «Любите и доверяйте друг другу!» Пока мы не победим недоверие, мы вообще не победим.

— А как же быть с бдительностью? — спросил Трулезанд.

— Могу тебе объяснить. Без бдительности ты завтра же как потянешься утром кудри расчесывать, так заметишь, что ночью тебе голову отхватили. Если дорожишь кудрями, братец, будь бдительным.

— Хорошо,— согласился Роберт,— это ясно. Но я все-таки хочу знать разницу между бдительностью и недоверием.

— Лола,— крикнул Хайдук,— зайди-ка!

И когда она вошла, попросил:

— Прочти им абзац о недоверии и бдительности.

Лола взглянула на листок бумаги, который держала в руке, и прочла:

— «Дорогие товарищи, недоверие отравляет атмосферу, бдительность очищает ее. Бдительный человек внимательно наблюдает, точно рассчитывает и думает, думает, думает, всегда задается вопросом о возможных последствиях того или иного шага, но всегда движется — иногда назад, иногда в сторону, но в целом всегда вперед. Бдительность присуща храбрым. Недоверие — удел трусов. Недоверие стреляет по призракам, попусту растрачивая боеприпасы. А подобные действия строго наказуемы».

Лола положила листок перед Хайдуком для подписи и напомнила:

— Через десять минут начинается заседание по вопросам учета в сельском хозяйстве, а с крестьянами лучше быть точным.

— Знаю. Мы уже кончаем.— И когда секретарша ушла, он продолжал: — Не стану приписывать себе чужие заслуги. Этот текст — своего рода наследство. Он взят, во всяком случае смысл его, из повседневного приказа по нашей бригаде. А указание о боеприпасах следовало тогда понимать буквально.

— По бригаде? Ты был в Испании?

— Был. Teniente ** Хайдук — звучит, а? Тогда я по пятьдесят раз лежа отжимался, честное слово.

— Здорово,— сказал Трулезанд,— а ты не сделаешь у нас доклад? Мы бы это квази организовали.

Роберт изумленно посмотрел на Трулезанда, а Трулезанд, казалось, сам удивился своим словам, потом они дружно рассмеялись, и Трулезанд сказал:

— Извини, мы кое-что вспомнили.

— Claro,— ответил Хайдук,— но доклада я делать не буду. Рассказать, да, расскажу как-нибудь. А теперь идите. Слышите, как Лола по столу барабанит?

В приемной уже ждали шесть посетителей, рассуждая о приросте поголовья свиней и крупного рогатого скота. Сидя в университетской столовой, Трулезанд вспомнил об их беседе.

---

* Ясно *(исп.)*.

** Капитан *(исп.)*.

— Мешай, не мешай ложкой в супе, ни свинины, ни говядины не выловишь, булькает — и только. Потому, наверно, и называется бульон, да?

— Кто его знает. Да, собственно, что нам до этого — ведь тут бульоном и не пахнет. А вон фрейлейн Шмёде идет — ты у нее спроси. Она наверняка во французском собаку съела.

Медичка села рядом с Робертом, достала из портфеля клеенчатый пакет, вынула из него и положила рядом с тарелкой серебряную ложку, развернула салфетку.

— Приятного аппетита.

— Спасибо, и вам также,— ответил Роберт.— А салфетка помогает? С ней что, вкуснее?

— Ничего ты не понимаешь,— вмешался Трулезанд.— Салфетка на тот случай, если фрейлейн Шмёде прольет супчик: пятна — ужасная гадость.

Невозмутимо доедая суп, Хелла спросила:

— А как себя чувствует господин Рик?

— Кто? А, господин Рик... господин Рик чувствует себя превосходно. Правда, он еще ощущает слабость, но вот Трулезанд снесет ему этот комбикорм, и тогда его, пожалуй, в кровати не удержишь.

— А вы успеете после этого на занятия?

— Claro,— ответил Трулезанд,— claro — по-испански значит «ясное дело», у нас есть знакомый, он знает испанский, был бойцом интербригады, если вы что-нибудь об этом слыхали.

— Да уж откуда мне! Но вот что касается супа для господина Рика, то, если хотите, я захвачу его с собой, мне все равно в ту сторону.

Трулезанд снял со спинки своего стула посудину Рика и высоко взмахнул ею над столом. Это был старый почерневший красноармейский котелок, весь во вмятинах, с толстой проволочной ручкой и слишком большой эмалированной крышкой.

— Внимательно взгляните прежде на этот сосуд. Еще не раздумали?

— Нет,— подсказал Роберт,— его можно накрыть салфеткой.

Хелла взяла котелок и, повернувшись к Роберту, сказала:

— Терпеть вас не могу.

— Это все женщины поначалу так.

— Талоны на обед у вас, господин Трулезанд?

— Claro. Но я сам схожу за супом. Только вот...

— Что только?

— Нам надо кое-что передать Рику. Квази, то бишь господин Рик, ждет от нас известий...

— Это секрет?

— Да, собственно говоря, нет. Или, может, это секрет, а, Роберт? Но я считаю, что не секрет. Хотя касается секретаря. Дело вот в чем: пациент может быть спокоен, все bueno, то есть в порядке.

— И это все?

— Все. И еще привет от его amigos *.

— Хорошо.

Хелла Шмёде поднялась было, но Трулезанд попросил ее обождать, пока он принесет суп. Она сидела, глядя в одну точку, а Роберт, подперев ладонью щеку, нагнулся к ее уху и шепнул:

— Так вы меня совсем-совсем больше не любите?

Она встала и пошла к раздаточному окошку.

— Да что ты к ней привязался? — спросил Трулезанд, вернувшись.— Она ведь не вредная. Раз уж согласилась с этой посудиной по городу шагать, значит наверняка не вредная.

---

* Друзей *(исп.)*.

— Салфеточка,— ответил Роберт,— серебряная ложка, а где же вазочка с водичкой для пальчиков? Да, да. у них это заведено, а когда окунают в нее ручки, кажется, сейчас на пианино играть начнут. Ингина мамаша так всегда делает.

Трулезанд весело ухмыльнулся.

— Хочешь, я тебя сейчас научно разоблачу?

— Давай, давай.

— Я буду опираться на доклад, назывался он: «Человек и окружающие его условия». Ну, название-то ничего никому не говорит, но сам доклад был убедительный. Я уж не помню, как там все подряд, но одно нам стало ясно: как бы человек ни поступал, он поступает так не с бухты-барахты. На все есть причина. А если кто ведет себя чудно́, то и для этого есть научное обоснование. Если, к примеру, человек лупит своих младенцев, хоть они и пикнуть не смеют, так это, может, оттого, что он жены боится. Может, она сильнее или по вечерам всегда усталая, ну, и все такое... понял?

— Про доклад-то понял, но при чем тут фрейлейн Шмёде?

— А вот при том. Она и есть те младенцы, которых ты лупишь.

— Она — те младенцы, которых я... а кто же тогда... хм...

Трулезанд быстро встал:

— Вон Вера и Роза, спрошу-ка я у них про биологию.— Он пересек зал и крикнул:— Эй, девочки!

Но очень скоро вернулся.

— Пошли, старина,— позвал он,— с биологией все ясно, девочки наши что надо; и я тебе все сейчас расскажу... Ну, чего ты на меня уставился? Может, обиделся за фрейлейн Шмёде и за младенцев? Я, брат, вовсе не хотел тебя обидеть. Просто критически подошел к этому вопросу.

Они отправились в школу, и по дороге Трулезанд разъяснил ему взгляды доктора Ваннермана на биологию. Только перед дверью с надписью «Здесь учатся не ради школы, а ради жизни!» Роберт сказал:

— Дашь мне вечером листок почтовой бумаги из запасов тети Мими, а еще лучше — два?

— Claro,— ответил Трулезанд.

Роберту понадобилось три листка. Он писал письмо, а Трулезанд и Якоб повторяли для Квази Рика урок биологии и без конца спорили; Трулезанд пытался по-своему изложить высказывания доктора Ваннермана, Якоб же настаивал на точности и каждый раз читал вслух свои записи; Вера Бильферт принесла ужин для Квази, ее тоже расспросили об одноклеточных и делении клеток, и она высказала третью версию ваннерманского сообщения. Заглянул активист Бланк, полюбопытствовал, что они станут делать с брикетами, если не собираются топить из-за Квази Рика, но получил эти брикеты, лишь доложив свою точку зрения на деление клето́к; пришел и ушел Старый Фриц — пришел сообщить, что все уладилось ко всеобщему удовольствию, райком прислал письменное подтверждение, и ушел, напомнив им для бодрости, что даже такая болезнь не в состоянии остановить победное шествие исторически нового; ввалился вахтер и объявил, что тот, кто еще раз поднимется по лестнице в грязных ботинках, будет иметь дело лично с ним; а Роберт все писал.

«Дорогая Инга,— писал он,— с письмом этим ты лучше отойди куда-нибудь в угол, присядь там, чтобы тебя никто не видел. Боюсь, что письмо мое причинит тебе боль. Ну вот, главное ты уже знаешь, я как буйвол ввалился, не успев даже предупредить тебя мычанием. Но я не знаю, как надо писать, чтобы сперва получилось тихое мычание и оно подготовило бы к тому, что последует. Да ведь я и не буйвол. Я тебя

всегда любил, это ты знаешь и знай, что измениться тут ничего не может. И все-таки я должен написать тебе такое письмо. Это звучит абсурдно, может быть, так оно и есть. Гляжу я на бумагу и на то, что написал, и думаю — нет, ты не можешь, ты не должен так писать, но в то же время думаю, что должен, иначе все будет совсем плохо, и я пишу. Я как-то рассказывал тебе длинную историю о маленьком мальчике, у которого был враг и не было другого выхода, кроме как сказать своему врагу: пошли на Зонненвег, к кривой березе, там и решим наш спор, иначе никак нельзя. Нет, нет, ты мне не враг, об этом даже думать нечего. Мой враг — что-то другое, я сам не знаю что. Но это и твой враг, так же как мой. И я долго ждал, но теперь говорю ему: пошли на Зонненвег.

Все для нас погибнет, если будет продолжаться так, как было до сих пор. Я все делал неверно. Никогда я тебе не лгал, но и не всегда говорил правду. Ладно, думал я, обойдется, это не в счет, пустяки, такие мелочи не стоит принимать всерьез. И так каждый день должал по грошику. А теперь вот сижу и пишу тебе. Пишу: скажем друг другу «прощай», пока мы не изолгались вконец. Но тут мне пришло в голову, что ты думаешь, я все забыл, все хорошее. Нет, не забыл. И не забуду. Просто не хочу писать об этом, потому что боюсь, я уговорю себя, как и раньше. Всегда, когда на душе кошки скребли, я вспоминал твои голубые глаза, и дым костров на картофельном поле, и запах люпина и мокрых волос. Ну, и к чему же мы пришли? Вот почему я пишу, не дожидаясь нашей встречи. Не знаю, смог ли бы я сказать то, что пишу. У тебя слишком большие глаза.

Я теперь не скоро приеду в Парен. Не только потому, что чересчур уж близко там наше озеро и ели на берегу Эльды, но, главное, потому, что я должен остаться здесь. У нас теперь много дела, по математике дошли уже до икса, а по биологии надо подать раскрашенные таблицы с делением клетки, и один наш товарищ болен, даже по воскресеньям не может никуда выйти — это тот жестянщик, который всюду вставлял словечко «квази», правда, в последнее время что-то перестал. Лучше не пиши мне, Инга. Твой Роберт».

Она и не писала. Она не ответила, это было и плохо для Роберта, и все-таки хорошо. Плохо не знать, услышали ли тебя, поняли ли; плохо, когда представляешь себе, что письмо твое порвали, но еще хуже думать, что его читают и перечитывают. Мучительно думать о слезах, но еще мучительнее о холодном блеске глаз. Особенно скверно было поначалу, среди дня,— он все ждал стука в дверь и слов: «Письмо Роберту Исвалю!»

И все-таки это было хорошо. Роберт понимал, что готов по одному-единственному слову зачеркнуть свое письмо, объявить его сумбуром, сочиненным в сумбурную минуту, с покаянием и стыдом взять его назад, он знал, что готов проглотить все возражения и снова стать покорным.

Да, хорошо, что этому положен конец. Он чуть не стал свойственником или зятем — как это называется? — какого-то там святого, какого-то мученика и его супруги, вдовы проповедника, для которой цирк — языческое действо, а русские — порождение дьявола. И он чуть было — да нет, ей-богу, ему бы этого не избежать,— чуть было не украсил в один прекрасный день свою голову цилиндром, а партийный значок — миртовым букетиком и не встал к алтарю. А рядом с ним стояла бы невеста в белом платье, конечно, в этот день в белом, в виде исключения, и орган заливался бы вовсю, а Инга Исваль, урожденная Бьерре-лунд, нежно подтолкнув его локтем, показала бы глазами на витражи: смотри-ка, сегодня в церкви, как в лесу... Гм.

Очень хорошо, что всему этому положен конец! Роберт сказал об этом только Трулезанду. Тот выслушал его и одобрил, хоть кое о чем и пожалел. По крайней мере, сказал он, Роберту следовало с ней

встретиться, да и Трулезанд хотел бы ее хоть раз увидеть. Судя по всему, не такая уж она вредная, а в Рибнице вообще ни одной такой нет, еще, чего доброго, не успеешь и поглядеть на такую.

— Не успеешь? Как это не успеешь?

— Ну, до женитьбы. Или ты думаешь, женитьба не такое уж неизбежное зло? Почитай-ка Энгельса «Происхождение семьи...», тогда поймешь, что с научной точки зрения это неотвратимо, ибо семья и государство исторически между собой связаны, а мы основали новое государство, так тут уж никак не избежать женитьбы, ну, и все такое...

С Якобом ни Роберт, ни Трулезанд о девушках не разговаривали. Якоба одолевали иные заботы. В учебном материале Якоб барахтался, как новичок в бассейне. Он в отчаянии цеплялся за все правила, потому что это было единственное, за что можно было уцепиться. Он двигал руками и ногами именно так, как его учили, он дышал по команде, а когда команды не было, точно делал заученные движения, но при каждой непредвиденной волне захлебывался. Не заболей Карл-Гейнц Рик, Якоб, скорее всего, потонул бы на первых же ста метрах. Но теперь Роберт и Трулезанд каждое утро, готовя домашние задания, вспоминали прошлый урок, и для Якоба это было чем-то вроде дополнительных занятий. Он сидел у постели больного, слушал Роберта и Трулезанда, внимательно сверял их изложение со своими записями, поправлял причудливо измененные Трулезандом правила дословными цитатами и настаивал на подробностях, если Роберт пытался объяснять в общем и целом. А когда попадались особенно трудные места и связь между словом и записью терялась, Якоб озабоченно склонялся к Карлу-Гейнцу Рику и спрашивал:

— Ну, а это ты понимаешь, Карл-Гейнц?

Иногда Квази отвечал, что нет, не понимает, а иногда говорил: да, понимает. В конце концов они догадались, кто из них не понимает, и раздел, о котором Якоб спрашивал Рика: «Ну, а это ты понимаешь?», всегда повторяли снова.

А скажет Якоб: «Ну, вот видишь»,— и хлопнет Рика по плечу, значит можно двигаться дальше, и если бы в комнату «Красный Октябрь» вошел посторонний и понаблюдал за лицами четырех ее обитателей, он скоро заметил бы, что Квази Рик то и дело переводит взгляд со своих учителей на Якоба Фильтера и что взгляд его темнеет, словно чего-то требуя, как только темнеют глаза Якоба. Тогда, опережая Якоба, спрашивал уже Роберт или Трулезанд: «Ну, а это ты понимаешь, Карл-Гейнц?»

В конце концов Квази всегда все понимал, но вот что он вряд ли понял бы, казалось Роберту, так это вопрос об Инге Бьеррелунд. А потому в разговоре с Квази Роберт избегал этой темы, избегал еще и потому, что Трулезанд заклинал его и Якоба не болтать в присутствии Квази про «девушек, ну и все такое...»

— Представь себе, ты сломал ногу, а я тебе без конца все про футбол да про футбол!

Но однажды в свободный от занятий день — у педагогов было какое-то совещание, Якоб поехал к себе в деревню, а Трулезанд отправился в Рибниц за приемником — Рик сам заговорил про «футбол».

— Роберт, как ты думаешь, сколько лет фрейлейн Шмёде?

— Постой-ка, она уже отмахала восемь семестров, а начала в восемнадцать, ну, самое большее, в девятнадцать, значит — двадцать два, двадцать три. Как раз время замуж выходить.

— А ты думаешь, она не замужем?

— Вот уж не знаю. Да и не интересует меня это.

— Почему же? Разве она, по-твоему, не красивая?!

— Красивая? Вот уж нет. А по-твоему, красивая? Постой-ка, с каких это пор она стала красивой?

— Всегда была.

— Когда она у рентгена стояла и покрикивала: «Рубашки долой!» — она уже была красивой?

— Не знаю, тогда, может, еще и нет.

— Ну, значит, когда мы льняное масло покупали и она сказала, что отец ее спекулянт?

— Да она этого вовсе не говорила, сказала просто: он мелкий торговец, а была ли она красивая, не знаю.

— Значит, когда принесла тебе котелок с супчиком. Верно?

— Ну, не могу сказать. Она вообще красивая, а не от случая к случаю.

— А сколько раз она уже здесь была?

— Четыре.

— И с каждым разом становится все красивее?

— Да.

— Ага.

— Что — ага?

— Ничего. Я только отмечаю, что фрейлейн Шмёде от раза к разу становится все красивее. Эдакая многоступенчатая красавица... Сказать тебе что-то? Ты сам себе внушил, что она красивая.

— Да ведь это невозможно!

— Невозможно? Мне пришлось как-то проваляться в госпитале четыре месяца. Сестры все казались мне прекрасными. С каждым днем все прекраснее, хоть в кино снимай. Особенно одна, сестра Эльфрида, она была очень красивая, такая благородная красавица. Голос — мед, пальцы — лепестки роз, глаза — как у младенца Христа в рождественском стишке, а там, где она приколола брошку с красным крестом, там, скажу я тебе, красота была неописуемая, и даже ее ноздри надо было воспевать стихами.

— Ноздри?

— Ну да, а ты еще не заметил, что у фрейлейн Шмёде прекрасные ноздри? Нет? Ну, скоро заметишь. Все еще впереди. Главное тут — перспектива. Когда лежишь в кровати, нельзя не увидеть ноздри. Короче говоря, берегись!

— А в чем дело-то? Разве сестра Эльфрида не была красавицей?

— Нет, не была... Вот слушай. В ту неделю, когда мне в первый раз разрешили встать, у нее было ночное дежурство, значит, я опять видел ее с подушки. Вот, наконец, как-то вечером я решился, спросил, не согласится ли она сходить со мной в кино, когда мне дадут увольнительную. На пятый день свидание состоялось. Фильм назывался «Девушка с Фанё» и был очень грустный. Но Эльфрида-то оказалась уродом. На ней было зеленое платье, довольно длинное, но, увы, недостаточно длинное. А ноги! У нас в Парене практиковал один адвокат, вот у него были такие, и больше ни у кого, кроме Эльфриды. А что за фокус она проделывала с брошью, понять не могу. На этот раз она приколола туда деревянные башмачки, знаешь, такой раскрашенный сувенирчик, сталкиваясь, они громко стучали и, наталкиваясь на кое-что другое, стучали еще громче. Хватит с тебя?

— Пожалуй, да. Но голос? Голос ведь всегда голос...

— О, с голосом все было в порядке. Сидели мы где-то в последних рядах, но когда Эльфрида изрекала: «Сейчас он ее поцелует!» — то на нас оборачивались с первого ряда. А стоило ей засмеяться, как башмачки и кресло стучали наперебой. Что и говорить, голосок у нее был отменный, не то чтобы мед, но вполне подходящий.

Квази Рик засмеялся несколько вымученным смехом, но все-таки засмеялся, впервые за много дней; Роберт улыбнулся ему и, нагнувшись, шепнул: «Ну, а это ты понимаешь, Карл-Гейнц?»

Теперь уж Рик рассмеялся по-настоящему и спросил:

— Сказать тебе, что ли, Исваль? Или не говорить? Черти вы полосатые с Трулезандом, два квази черта полосатых!

Роберт поднялся, парадным шагом промаршировал до середины комнаты, вскинул вверх воображаемую фанфару и, сыграв туш, рявкнул:

— Мы, обитатели и владыки комнаты «Красный Октябрь», что по Роберт-Блюмштрассе, двадцать три, объявляем ныне, шестого ноября года тысяча девятьсот сорок девятого, что наш брат, сосед и однокашник Карл-Гейнц Рик, бывший жестянщик с сахарного завода, подал первые квази признаки преодоления грозившей ему чахотки, та... та-та... та-та-та-та...!

Но цыплят по осени считают! Нет больше с нами Квази Рика. Шестого ноября 1949 года он, правда, засмеялся впервые после долгого перерыва и даже повторил свое почти забытое словцо, а через месяц поднялся с постели, и в комнате «Красный Октябрь», наконец-то, закрыли окна, и всем стало тепло. Ведь инфильтрата больше не существовало, противник остался с носом, зато у многих был повод для радости: у доктора Гропюна, который, словно Шейлок, наживал капитал на своем успехе, рассказывая о студенте небезызвестного, но вовсе не такого уж чудно́го факультета, чем и оказывал необычайно сильное моральное воздействие; у секретаря районного комитета Хайдука, который отныне в своих письмах и выступлениях, доходя до различия между недоверием и бдительностью, ссылался не только на испанские примеры; у студентки медицинского факультета Хеллы Шмёде по самой простой и древней на земле причине; и уж, конечно, у Роберта, Трулезанда и Якоба, хотя теперь Якобу и невозможно было, прикрываясь болезнью Квази, получать дополнительные консультации. Короче говоря, у многих был тот или иной повод для радости в тот день, когда Квази Рик, через месяц после вновь обретенной способности смеяться, поднялся с постели, повесил на гвоздь котелок, обменял у лавочника бутыль на свой залог и вошел в двери, над которыми было написано: «Здесь учатся не ради школы, а ради жизни». И все-таки Квази Рика больше нет с нами. Он не умер, но погиб, его нет, он погиб, а значит, все равно что умер.

Три года изучал Квази Рик немецкий язык у доктора Фукса, стихи Келлера и Брехта, Гейне и Маттиаса Клаудиуса, рифмованные и не рифмованные, «Песню о Гильдебранде», и «Седьмой крест», и сказание о Тристане и Изольде, а также все правила расстановки знаков препинания, выдуманные, как продолжал утверждать доктор Фукс, вовсе не доктором Фуксом. Три года ломал он вместе с Рибенламом голову над тем, кто же построил семивратные Фивы и не в двух ли ипостасях предстает перед нами Наполеон, а также, что было бы, если бы президент Эберт * не перетрусил и под рукой у него не оказалось прямого провода в генеральный штаб.

Он научился петь по-русски «Однозвучно гремит колокольчик» и, манипулируя малопонятными причастиями, выяснять у своего соседа по парте, не собирается ли тот, следуя прекрасной инициативе тракторного завода «Раскаленный молот», применить недавно изобретенный метод комплексного изготовления деталей.

---

* Один из лидеров правого крыла социал-демократической партии. Будучи в 1918 г. рейхсканцлером, предал революцию, подавив ее с помощью начальника генерального штаба генерала Гренера.

Он проделал с Ангельхофом Галльский поход Юлия Цезаря, пытаясь, однако, подменить задания по склонению и спряжению комментариями к организационной структуре римского войска.

Он блистал в математике и во всех естественных науках, а благодаря лекциям Старого Фрица о текущей политике обогатил свой словарный запас такими выражениями, как «основное звено в цепи», «новый тип», «высшая ступень», «основополагающий», «базис», «неантагонистические противоречия».

А потом он исчез, погиб, умер. Но фамилия его не высечена на могильной плите, она значится в телефонной книге города Гамбурга: Карл-Гейнц Рик, ресторатор,— написано там, и ни слова о бывшем жестянщике сахарного завода в Дёмице-на-Эльбе возле Эльдского канала, ни слова о брате, соседе и однокашнике, об изгнанном туберкулезе и «та... та-та... та-та-т-а-та!..»

И что же делать с таким Квази Риком, ныне ресторатором Риком, Гамбург, Зекслингствите, 4, ресторан «Бешеная скачка»? Уместно ли упомянуть о нем в прощальной речи, призванной отразить блеск и славу РКФ?

Нет, не уместно, но значит ли это, что его не было? Интересная была бы это история, если бы в ней не было всего того, что неуместно. Интересные это речи, в которых нет того, о чем говорить неуместно.

Конечно, многие считали: случай ясный — учился у нас, на наши деньги, сбежал, стал трактирщиком, торгует пивом, разбавляет шнапс, променял прямую линию на кривую дорожку, перспективу на полицейский час, чистое небо на пивной чад, друзей на клиентов, был жестянщик, а теперь обманщик и плут, да и всегда был плутом...

Так ведь нет, не был он плутом, парень был, каких мало. Легкие у него были с изъяном, зато сердце — как у трулезандовой тетушки — чистое золото. И даже спас кое-кому жизнь. И не кое-кому, а двум друзьям. Да, Карл-Гейнц Рик, бывший Квази, ныне трактирщик, спас некогда жизнь Роберту Исвалю, ныне журналисту, и Герду Трулезанду, ныне специалисту в одной из сложнейших областей лингвистики. Он втащил их на крышу, когда они сорвались и повисли, уцепившись за ее край, на высоте двадцати двух метров над землей.

Идею о лозунге на крыше подал Трулезанд, а поводом были выборы.

— На выборах что главное? — поставил вопрос Трулезанд.— Главное — убедить массы. Ясно, что чем больше лозунг и чем дальше его видно, тем больше народу его увидит. Если мы напишем лозунг на нашей крыше, его прочтет чуть ли не вся округа.

Текст был выработан на длительном ночном заседании, и расположение слов варьировалось до тех пор, пока весь лозунг не уместился на чертеже крыши. Верхняя строка двухметровыми буквами: «ПУСТЬ НА ЭТОТ ДОМ НИКОГДА НЕ УПАДЕТ БОМБА!», нижняя строка: «ПОЭТОМУ ИЗБЕРЕМ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФРОНТ!» — метровыми буквами. Якоб, правда, не видел никакой связи между пожеланием в верхней строке и заявлением в нижней. А Квази Рик счел лозунг паци-фистским и эгоистичным — ведь в городе много домов, как же быть с ними? Но ничего лучшего ни тот, ни другой предложить не могли, и текст был принят без дальнейших разговоров — в духе времени.

Дом оказался сверху куда выше, чем представлялся снизу, а крыша была огромная, чуть ли не с футбольное поле, покатая и скользкая. Ветер с Бодена так и свистел над коньком, а с утра еще прошел противный дождик. Но краска была хороша, и лозунг был хорош, а к высоте ведь привыкаешь, да что значит — привыкаешь, им, Трулезанду, плотнику, и Исвалю, электрику, и привыкать было нечего: «Без паники, ребятки, без паники, и не по таким еще крышам лазали...»

Что правда, то правда, но все же намучились они здорово. Якоб смешивал на чердаке краску из мела и клея, а Квази, стоя тут же, крутил самодельную лебедку и спускал ведра из слухового окна на крышу, то и дело сверяя каждую новую букву с чертежом. Трулезанд и Роберт стояли на крыше, вернее, на балке, укрепленной на двух крюках. Пока один писал, другой держал ведро. Квази требовал, чтобы они обвязались веревкой, и, конечно, каждого в отдельности уговорил бы, но они были вдвоем, и ни тот, ни другой не хотел согласиться первым.

Напишут букву, и Квази осторожно передвигает ведро на веревке дальше, а оба художника ступают на покатую крышу, чтобы передвинуть балку к следующему крюку. Сверху все это выглядело куда опаснее, чем было на самом деле. Квази каждый раз вытворял невесть что, указывал, куда им ставить ноги, следил, чтобы руки балкой не прищемило, и орал, что бо́льших идиотов он в жизни не видел — подумать только, не обвязаться веревкой на такой высоте!

На фруктовой аллее напротив факультета начали собираться зрители: прохожие останавливались и задирали вверх головы, студенты выходили из общежития поглядеть, что это увидели там прохожие. Когда же всем стало ясно, что там те двое задумали написать, группы оживились, послышались выкрики «дурачье» и «браво», и Трулезанд был вполне удовлетворен.

— Наш лозунг производит впечатление, он сзывает людей.

— Просто они давно в цирке не были,— возразил Роберт.

— Вот и пришли полюбоваться,— орал Квази из слухового окна,— да обвяжитесь вы, наконец, будет ведь политической ошибкой, если вы сверзитесь.

— Ладно, ладно, бабуся.

— За нами тогда будет ухаживать фрейлейн Шмёде.

— Если кувырнетесь, так не ухаживать за вами, а хоронить вас она будет.

— Это уж твоя забота, Квази, ты все организуешь, как надо!

— И обвяжешься, перед тем как склониться над нашей могилой.

— Не искушайте черта!

Поздно, черт уже сидел на крыше. Это он, черт, подтолкнул Роберта в бок и показал на девушку, которая, прислонясь к яблоне, глядела на них вверх.

— Фрейлейн Вера Бильферт, швея, тоже пришла. Очень интересный на ней свитер.

Трулезанд, прежде чем взглянуть на Веру, тщательно выписал точку под восклицательным знаком в первой строке, а потом спросил:

— Что же интересного в ее свитере?

Черт подмигнул Роберту, и Роберт ответил:

— Как это — в? Разве я сказал — в?

Трулезанд сунул кисть в ведро и медленно спустился с балки на крышу.

— Куда ты?

— Поглядеть, как лозунг выглядит снизу.

— Отличная идея. Я, пожалуй, тоже спущусь.

И черт подтвердил: «Отличная идея».

Квази яростно орал, чтобы они возвращались, но они уже начали спускаться, а внизу под яблоней стояла Вера Бильферт и, закинув голову, смотрела вверх.

На самом краю крыши, у сетки, они улеглись на живот и, подперев голову руками, тоже посмотрели вверх, на свежевыведенные белые буквы.

— Неплохо выглядит, а?

— Просто хорошо!

А черт возьми и подскажи: «Да, ребятки, а снизу, с улицы, и особенно из-под той вон яблони, вы выглядите настоящими героями!»

— Если оттолкнуться как следует, то, пожалуй, можно и вверх взбежать,— сказал Трулезанд.

— Думаешь? Давай попробуем.

Они уперлись ногами в сетку, как в стартовую колодку, но ведь сетка не колодка, а просто сеточка из тонкой жести, и она обломилась под их двойным весом, а крыша — не земля, она покатая, твердая и скользкая. Земля была где-то в двадцати двух метрах внизу.

Когда же они вновь были в состоянии думать, слышать и видеть, оказалось, что ноги их повисли над пропастью, толстый край водосточного желоба впился в тело, так что пришлось согнуться под прямым углом, и изменить эту позу они не в состоянии, а острые края сломанной решетки так врезались в пальцы, что и провисеть какое-то время нет никакой возможности.

Но тут подоспел Квази. Он спустился по веревке с ведром и очень походил на ангела, да, собственно, и был их ангелом. Он втащил через желоб на крышу Трулезанда, а потом Роберта и сказал при этом — эх, да что там сказал,— он пропел, пропел ангельским голоском:

— Черти вы полосатые, ах вы черти полосатые!

Вот каким был Карл-Гейнц Рик, звавшийся в ту пору Квази,— уже не жестянщик на сахарном заводе, а один из первых рабочих-студентов в стране, свой парень... а теперь?

Так что же ты, оратор, будешь делать?

Самое правильное, Роберт Исваль, больше не думать об этой речи, и об РКФ, и о Квази Рике — пропади они все пропадом! Ты здесь не в отпуске! Ты должен... Ну и что же? Разве я не работаю? Я очень хорошо знаю, что я должен, и делаю все, что должен. А как я это делаю, мое дело! От меня требуется репортаж о наводнении в Гамбурге и о последующих днях. Будет им репортаж. Нельзя же сказать, что я просидел здесь все время за столом, думая только о давних годах и давних друзьях. Я немало побегал по городу, и если они хоть половину напечатают из того, что я уже сейчас могу написать, и то будет чудо. Надеюсь, я имею право думать не только о лопнувших мостах, страховых полисах, подскочивших ценах на резиновую обувь, сырых пятнах на обоях в спальне, о сенаторах, произносящих траурные речи и держащих нос по выборному ветру, о бундесверовских вертолетах, о болельщиках с Тегернзее и из Билефельда, о вдовах и сиротах и о путешественниках, прихвативших с собой походные кровати на случай повторной катастрофы; надеюсь, я имею право посидеть минуточку на диване у Германа Грипера и полистать телефонную книгу?

— Мне надо еще в город,— сказал Роберт, и Лида кивнула ему в ответ. Она как раз диктовала колбасной фабрике заказ на следующий день.

Роберт спустился в метро. Ехать было недалеко, и он не спешил. К тому же надземная часть пути между мостом через Эльбу и Рёдингсмарктом считалась одним из лучших уголков города.

Потом поезд ныряет под землю, проскакивает под биржей, которая — вот уж удобно и честно — размещается с ратушей в одном здании, а если тебе надо на Зекслингствите, то выходи у Главного вокзала. Вопрос только в том, можно ли ему идти на Зекслингствите. Правда, Роберту не известны предписания, которые запрещали бы ему отправиться в этот путь. Но, вероятно, они все-таки есть, и вполне вероятно, что они имеют свой смысл. Но еще вероятнее, что не всегда в них есть смысл.

Следует лишь иметь веские основания, чтобы защищать то, что ты совершил, и тогда ты всегда и везде сумеешь оправдать свой поступок.

Итак, защищай свой путь, Роберт Исваль! Только не говори, что этот ресторатор, этот Рик, был твоим другом. Ты знаешь, как мы относимся к подобным аргументам. У всех у нас были когда-то друзья, и у всех оказались среди них такие, которые предали нас, и с того дня они перестали быть нашими друзьями — мы не вспоминаем их больше, как своих друзей, они стали нашими врагами, а значит и мы — их врагами. А как быть с нашими спасителями? Каждый из нас обязан кому-то жизнью. Не будем говорить об отце с матерью, и об акушерке, и даже о врачах, вовсе не их мы имеем в виду. Мы говорим о мальчишке, вытащившем нас из пруда, и о девчонке, что стрелой припустила в пожарную часть, заслышав запах газа, и о том человеке, который, оттолкнув нас в сторону, сам попал под машину; мы говорим о соседке, которая сломала нам зуб, вытаскивая застрявшую в горле рыбью кость, и о подвыпившем угольщике, который собрался отоспаться в песчаном карьере и один лишь сохранил присутствие духа, когда нас засыпало песком. Итак, речь идет не о том, что Рик — твой спаситель.

Мы могли бы провести всю жизнь, навещая наших дорогих спасителей — дежурных, которые в самую последнюю минуту предупреждали нас об опасности, обер-ефрейторов, которые не давали нам воды, зная, что такое рана в живот, генерала, который думал не только о рыцарском кресте, доноров и знатоков грибов. А потому не пытайся рассказывать нам о наших спасителях.

Ты утверждаешь, что отправился к Рику из любопытства. Что ж, любопытство — это уже кое-что; его мы ценим. Мы, правда, несколько отвыкли от любопытства и от вопросов, однако подобное воздержание не пошло нам на пользу, а потому мы снова вопрошаем и хотим, чтобы все задавали вопросы; любопытство снова считается у нас достоинством, только называем мы его не любопытством — это слово отдает сплетней, мещанством,— мы говорим о любознательности, о радости первооткрывателя и возводим умение мыслить, а тем самым также и умение задавать вопросы в первейшую обязанность человека. А что толку? — хочется иногда спросить. Вот, стало быть, и скажи нам преспокойно, что ты пошел из любопытства, но скажи это другими словами. Скажи о какой-то проблеме и ее разрешении, и тогда мы станем тебя слушать.

Идет, если вам так проще, я назову Карла-Гейнца Рика проблемой. Но для меня он больше, чем проблема, для меня он загадка, поражение, наваждение. Ибо он был одним из троих сбежавших, но единственным, кто сделал это без каких-либо оснований, во всяком случае, без каких-либо видимых оснований. И был он моим другом, и я его хорошо знал. Двое других в счет не идут. Один слишком часто по рассеянности спотыкался о кровать соседа по комнате, а в голове второго Ангельхоф отыскал идеи, которые следовало заклеймить,— идеалистические, экзистенциалистские, космополитические, — у обоих, стало быть, имелись основания.

Но Квази? У него и прошлого-то никакого не было, зато будущее открывало перед ним самые блестящие перспективы. Он был математик номер один из набора тысяча девятьсот сорок девятого года и почти гений организации. Не только он был словно создан для нашей страны, но и страна была словно создана для него. Не очень-то благоустроенная страна в ту пору... Страна математиков, страна организаторов, страна планов, страна логарифмов, страна перспективы, страна программистов. Словом, страна для Квази Рика.

И вот, оказывается, все не так. А почему? Кто обидел Рика? Кто дал ему основание? Из нас — никто; мы бы заметили; мы знали, сколько у каждого из нас зубов во рту и что это за шрам над бровью у одного

или под пупком у другого, мы все друг другу выкладывали: и как прошел первый школьный день, и на что была истрачена первая получка, и вкус первого поцелуя и первой рюмки водки; мы знали все: у кого какие остроты, какие уловки в скате и комбинации в шахматах, и любимые песни и причуды, и у кого какие слабые места. Каждый из четырех обитателей комнаты «Красный Октябрь» мог бы заполнить анкету за другого и написать за него автобиографию. Да и что это были за автобиографии: «Я, Карл-Гейнц Рик, старший сын капитана речного судоходства Фердинанда Рика и его жены Эльзы, урожденной Пеплов, родился 2 февраля 1929 года в Дёмице-на-Эльбе. С 1935 по 1943 год посещал там народную школу. Затем был учеником жестянщика Еугена Крана в том же Дёмице. С 1946 года работал подмастерьем на сахарном заводе Вильгельма Лихтмана (в Трейханде). С 1946 года состою членом СНМ, а с 1947 — членом СЕПГ. Родители были беспартийные. Погибли вместе с моим десятилетним братом 18 июля 1944 года при воздушном налете...»

Пустяк, а не биография, но при желании можно было бы упомянуть еще о многом: имена учителей, любимый напиток мастера, причину, побудившую вступить в партию, обстоятельства, при которых погибли родители и брат...

Как-то раз в воскресенье, вскоре после медицинского осмотра, Квази рассказал об этом Роберту и Вере. Он хотел объяснить свой страх перед болезнью и сомнения, обуревавшие его, когда ему говорили, что он выздоровеет, если, конечно, будет выполнять все предписания врача.

— Не знаю,— говорил он,— сам не знаю, как это объяснить. Вам, наверно, покажется, что я суеверен, но я ведь не суеверен и уж, во всяком случае, не религиозен. Религия — следствие квази невежества. А ведь я получил образование. Я учился в районной партшколе, и на курсах в окружной партшколе, и в школе СНМ. Религиозным я просто не могу быть. Но у меня уже есть кое-какой опыт, и я боюсь. Я, собственно, не собирался ничего вам рассказывать, такое, в конце концов, есть у каждого на душе, но если я не расскажу, так это, пожалуй, и будет суеверием или квази зародышем такового. Нет, как вспомнишь историю гибели моих родителей и брата, особенно брата, поневоле жуть берет. Его звали Детлев, и девять лет своей жизни он болел. Он переболел всеми болезнями, какие есть на свете. Акушерка рассказывала в Дёмице, что он ее самый трудный случай, и утверждала, что сунула его в духовку, а то он никак не согревался. Это она, конечно, выдумала, но девять лет брат мой действительно не вылезал из болезней. Корь и ветрянка, понятное дело, и свинка, но к тому же еще дифтерит, и скарлатина, и трижды в год ангина, и воспаление среднего уха, а то еще плеврит, ну, грипп, тот вообще за болезнь не считался. На берегу-то еше ничего бы, но отец водил баржу, и мы плавали вместе с ним. Брату было уже девять, когда он подхватил коклюш. Нам всегда казалось странным, что коклюшем он еще не болел, и когда это случилось, мы с ним остались на берегу у хозяина баржи.

Коклюш — болезнь не страшная, но врачи, сдается мне, в ней не разбираются. А в Дёмице врач нашел новый способ лечения, мы, во всяком случае, о нем еще не слыхали. Он послал меня с братом на газовый завод. Там было огромное помещение с горами шлака и мелкого угля и всюду проложены мостки для вагонеток. Вот по этим-то мосткам брат целыми днями и ездил на своем самокате. Врач сказал, что тамошний воздух поможет Детлеву. Да разве там был воздух? Скорее уж газ, и мне поначалу даже дурно делалось. Но брату это помогало. Правда, он смертельно уставал, ведь как-никак, а несколько километров за день отмахивал, но вскоре обнаружилось, что газовый завод неплохо лечит коклюш, и брат изо дня в день ездил все быстрее и дольше, хоть и ревел,

что устает; я его все гонял и гонял по мосткам — он потом на свой самокат и глядеть не хотел. Но кашель к тому времени прошел. И не только кашель, вообще все прошло. Представляете? Девять лет парнишка непрерывно болел, а тут вдруг выздоровел. Я спрашивал у фрейлейн Шмёде, неужели это и вправду от газа...

— Ты ведь, кажется,— прервала его Вера Бильферт,— рассказываешь все это впервые?

— Верно,— ответил Рик,— фрейлейн Шмёде я этого не рассказывал, ей я излагал все медицинских квази целей ради.

— Понятно,— сказала Вера, и Квази, внимательно поглядев на нее, продолжал:

— Итак, Детлев был здоров, и мать сказала, что теперь-то уж он выкарабкался. А в каникулы и случилось все это — самолет, восемнадцатого июля сорок четвертого. Мы везли цемент на озеро Мюриц. Отец был в рубке, мать развешивала белье, а мы с Детлевом сидели на баке, любовались лугами. Эльда течет там среди лугов, только кое-где кустарник растет, а то все луга. И вдруг брат как закричит: «Гляди, самолет с дыркой!» Но это был не самолет с дыркой, а двухфюзеляжный истребитель «лайтнинг». Отец крикнул, чтобы мы прыгали в трюм, прятались среди мешков с цементом, а сам укрепил руль и пошел на бак, Детлев побежал к нему, и мать тоже, а я стоял и глазел на этот «лайтнинг». Сперва казалось, что он пролетит дальше, но потом он описал круг и стал снижаться. Я не слышал выстрелов, но за кормой полетели брызги, и я увидел, как отец толкнул мать на палубу и оба упали на брата. Суденышко наше получило одну-единственную пробоину — как раз в том месте, где лежали родители с Детлевом, и все трое погибли. Брат был всего год здоровым, вот я и спрашиваю: зачем я гонял его по той газовой вони и зачем акушерка совала его в духовку, если потом прилетает такое чудовище и пробивает ему дырку в затылке?.. Можете вы мне это объяснить?

Роберт и Вера старались вовсю, но сколько ни распространялись о случайности и необходимости, ответа от них Квази не получил. Теперь, правда, все это не имело значения; превращение Квази в ресторатора Рика ничего общего с этим не имело. Квази никогда больше не проронил ни слова о гибели брата, и легкое его, если не считать рубца, было в полном порядке.

Роберт убедился на опыте, что ссылка на болезнь — самая бессмысленная отговорка, какую только можно придумать, чтобы оправдать свой отъезд из ГДР. Самую невероятную историю на эту тему рассказала ему Вера. Он уже и раньше слыхал от нее о том, что в ее главной клинике лежит одна женщина — интересный медицинский случай; как странно окончится эта история, тогда еще никто не мог предугадать. Сначала Роберт вообще не мог понять, почему Вера, придя домой взволнованная, в слезах, говорила только о том, что все люди отвратительны, что лучше бы она стала ветеринаром или скульптором, или скульпторшей — «так, что ли, в женском роде?»

Роберт предложил «скульпторицу» или «скульптурницу», но Вера сказала, что ей сейчас не до дурацких, пошлых, безвкусных, вульгарных, идиотических, плоских, гадостных, отвратительных шуток, ей сейчас хочется повеситься, удавиться или кого-нибудь пристукнуть, убить, отрубить голову.

— Если все дело в открытке и это она тебя привела в такое неистовство,— сказал Роберт,— тогда перестань ее комкать в руках, а то ты вообще ничего не сможешь разобрать и сама не будешь знать, что тебя так взвинтило.

Вера бросила скомканную открытку на стол.

— Никогда этого не забуду, можешь записать и проверить. Такая низость, такое сумасшествие, такое...

Разочарование Веры можно было понять, только зная, как беззаветно она была предана профессии глазного врача. Роберт утверждал, что она хочет исцелить мир при помощи медицины, и дразнил ее «таблеточная социалистка». Помочь человечеству — значило для Веры оздоровить его. Она была убеждена, что в этой стране не может существовать ни одного аполитичного врача, если только он хороший врач, и что правильно выписанный рецепт имеет бóльшую силу убеждения, чем самые мудрые речи. «Я лучше посижу с больным, который не может уснуть, чем сама буду спать на собрании»,— говорила она и требовала от Роберта, чтобы он понимал это как альтернативу.

И вот явилась больная, которая теперь написала ей эту открытку. Когда эта женщина пришла в клинику, она уже почти ничего не видела, и все-таки муж привел ее к врачу почти насильно. Нет, она не хотела, ни за что не хотела, чтобы ее лечили, а об операции и речи быть не могло. Раз уж она ждала так долго, то как-нибудь выдержит и дальше — настанет день, когда ее братья и сестры найдут какой-нибудь выход. Ее братья и сестры жили вместе со своими детьми в Касселе и в Нижней Баварии. Они посылали ей препараты — прекрасные, западные и главное очень дорогие. Они вкладывали счета на свои покупки в каждую посылку и всегда писали, кто из них на этот раз раскошелился. Только таблетки и мази, к сожалению, не помогли, и врач — «восточный врач», к которому больная все-таки наконец обратилась,— разволновался и заявил, что мазями тут делу не поможешь: помочь может только операция в клинике. Он старался убедить в этом больную, но она сопротивлялась. Она говорила, что все ее родственники на Западе хорошо обеспечены, у брата собственный завод шарикоподшипников, сестра замужем за владельцем сыроварни,— для них не такое уж трудное дело оплатить операцию, только настоящую операцию, на Западе. Но оказалось, что для них это дело трудное. Жена владельца сыроварни сослалась на импорт из Голландии, Франции и Италии, сильно осложнивший их существование, у брата дело с шарикоподшипниками обстояло не лучше. Они советовали своей сестре довериться восточным специалистам — врачи ведь никакого отношения к политике не имеют, да там это к тому же и дешевле. Муж больной своего мнения по этому поводу не имел, но поскольку жена уже почти ничего не видела, сам привел ее в клинику. Так они попали к Вере. Женщину сразу оставили в стационаре. Это была тяжелая пациентка. Пока проводились необходимые исследования — это длилось около четырех недель,— она была полна недоверия и писала длинные письма с бесконечными жалобами своим родственникам; ее ничуть не смущало то обстоятельство, что сестры, которым она диктовала письма, и были те самые сестры, на которых она жаловалась. Процесс излечения протекал нормально, более чем нормально. После операции женщина была оставлена в клинике еще на несколько недель, и зрение ее полностью восстановилось. Ее отношение к врачам и сестрам за это время сильно изменилось. Она относилась теперь к ним, да и вообще к «восточной медицине», гораздо более уважительно — о, ее сестра была права, говоря, что врачи всегда врачи, не только там, но и здесь тоже, и она этого никогда не забудет. На прощание она преподнесла цветы и пралине и покинула клинику вместе со своим мужем, который теперь уже снова шел несколько позади нее и, кроме как «большое спасибо», так ничего и не сказал. Через несколько недель после этого Вера получила открытку. Открытка пришла из Касселя, где ее бывшая больная находилась уже две недели и чувствовала себя вполне хорошо. Родственники очень милы и внимательны, писала

она. Сестра вместе со своим мужем, владельцем сыроварни, тоже недавно нанесла ей визит и теперь, на старости лет, наконец-то можно насладиться несколькими годами свободы. «С дружеским приветом, Ваша всегда благодарная пациентка»...

Слово «свобода» привело Веру чуть ли не в состояние истерики, и Роберт тоже ничем не мог ей помочь — он и сам не знал, как ответить на ее вопросы.

Но сейчас, здесь, на темной улице квартала Санкт-Георга, он был в лучшем положении; он сам сможет спросить обо всем хозяина «Бешеной скачки», загадавшего ему неразрешимую загадку; оставалось пройти всего несколько шагов.

Ресторанчик «Бешеная скачка» был из тех, где лучше и вовсе не спрашивать меню. А если спросишь, рискуешь встретить уничтожающий взгляд официанта. Если у него есть время, он скажет: «Меню? О, к сожалению, сегодняшнее еще не готово. В типографии, видно, опять никак не решат, надо ли писать «рольмопс» с двумя «л» или с одним. Они уже звонили, спрашивали, не знаем ли мы. Может быть, вы знаете? Вы, похоже, гимназию кончали».

Если же официант попадется нагловатый, он крикнет в сторону стойки громко, с насмешкой: «Патрон, посетитель требует меню. Как у нас насчет меню?» И тогда уж самое лучшее вдруг вспомнить о забытом свидании и сматываться, пока не поздно, стараясь по возможности не провалиться сквозь землю по пути к двери,— кому это удается, тот еще молодец.

Если же у официанта нет ни времени, ни юмора, он начинает перечислять, ставя после каждого загнутого пальца вопросительный знак: «Колбасу с хлебом? Сосиски с салатом? Биточки с салатом или с хлебом? Жареную селедку? Рольмопс? Можем, конечно, открыть для вас и банку сардин. А то я принесу вам кулек земляных орехов, желаете?»

— Рюмку вермута и пиво,— сказал Роберт.

«Пожалуйста» он оставил при себе, хотя «официант» был официанткой. «Пожалуйста» — говорят здесь только чужаки и близкие друзья. Официантка принесла пиво и модный вермут, показав при этом как бы невзначай обручальное кольцо на пальце, которое она снимет, как только кончится рабочий день.

Квази кивнул ему, как кивают случайному посетителю, и взглянул на него с тем интересом и дружелюбием, с каким смотрят на пятимарковую ассигнацию, когда добавляют ее к пачке. Он стоял за стойкой и разговаривал с двумя мужчинами, сидевшими за ближайшим столом. Речь шла, в согласии с названием пивной, о предстоящих скачках.

— На Хронистку ставить — деньги бросать на ветер,— сказал Квази,— ее отец — галопщик, а матери давно пора в комбинат Витлингера.

Он указал на рекламу, висевшую за его спиной, на которой фирма Витлингера превозносила нежность своих сарделек. Один из собеседников протянул кружку к стойке:

— Еще одну, Гейнци. Я не утверждаю, что Хронистка в форме, но как-то нутром я на ее стороне.

— Так ставь на нее,— сказал Квази,— вот проиграет один к десяти, тогда не нутром, а карманом почувствуешь, чего она стоит.

«Гейнци.— подумал Роберт,— здесь его зовут Гейнци. А мы никогда его так не звали. Правда, Трулезанд назвал его раз Гейнци, но ведь тогда мы думали, что он умрет. Он не умер. И не умрет. Он разрешает этим типам называть себя Гейнци и на каждой кружке пива наживает грош. Скоро они будут называть его «наш толстяк» или просто «пузан». «Пузан» — это неплохо, это подошло бы; грош за каждую

кружку — как не разжиреешь; даже если сам пьешь, и то на каждой кружке наживаешься».

Официантка куда-то скрылась, и Роберт позвал:

— Хозяин!

Он кивнул на пустую кружку и рюмку, Квази нацедил пива, налил вермута, долил пива, когда осела пена, и подошел к его столику.

— Здорово, Квази,— сказал Роберт.

— Здорово, Исваль,— сказал Квази.

— А что, Хронистка в самом деле кляча?

— Наверняка,— ответил Квази.— Не стал бы я с ней связываться. Я вообще не стал бы связываться с тем, в чем ничего не смыслю. Может, ты что-нибудь смыслишь в лошадях, Исваль?

— Ни черта. А ты?

— Да тут чего только не услышишь, хочешь не хочешь, а научишься,— ответил Квази. Он вернулся к стойке и сказал официантке: — Когда захотите покурить, Эльвира, можете не уходить. Идите-ка сюда и налейте себе пива.

Он наполнил кружку пивом и, прихватив газетку «Новости ипподрома», подсел к столу Роберта.

— А ты вообще хоть раз был на бегах?

— Мальчишкой, в Баренфельде,— ответил Роберт.

— Верно, ты ведь из этих мест.

— А ты теперь в этих местах поселился.

— А ты разве нет?

— Нет. А в Баренфельд я тогда отправился потому, что ребята рассказывали, что там можно легко заработать — распахнуть перед кем-нибудь дверь, помочь выйти из машины толстому дяденьке или тетеньке, прикатившим на скачки.

— Ну, и много ты заработал?

— Да нет.

— Так я и думал. Я бы сам тебе ничего не дал. Глаза у тебя больно неподходящие двери распахивать, слишком ты высокомерен. Всегда был таким.

— Но ты же не потому дал деру?

Квази поднял газету к глазам и сказал:

— Два года назад один железнодорожник из Эрфурта приехал к другому железнодорожнику в Ганновер, а тот тоже был родом из Эрфурта, и говорит ему: «Что тебе тут делать, почему бы тебе не вернуться в Эрфурт? Там не хватает людей на центральной семафорной, тебя бы с распростертыми объятиями приняли». А теперь этот железнодорожник, приехавший из Эрфурта, тоже застрял здесь. Правда, в каталажке. За попытку похитить человека.

— Это что, в твоей дерьмовой газетке написано? — спросил Роберт.— А не описано ли там, как ганноверский железнодорожник сбегал к телефону и кое-куда сообщил? А то как бы он поймал похитителя?

Квази пододвинул ему через стол газету.

— Может, он просто крикнул: «Помогите!» В таких случаях здесь помогают сию же минуту.

— Хороши порядочки,— заметил Роберт.

— Минутку,— сказал Квази. Он принес две кружки пива и рюмку вермута.— С каких пор ты пьешь вермут? Помнится, прежде ты не переносил спиртного.

— Все мы меняемся, Квази, не ты один.

— Приятно слышать,— сказал Квази и поднял кружку,— за вечное изменение! Кстати, как поживают Трулезанд и Роза, они все еще в Китае? А как Вера, она все еще твоя жена?

— Трулезанд и Роза уже вернулись,— ответил Роберт,— а Вера все еще моя жена.

— Кто бы мог подумать! — воскликнул Квази, поднося к губам кружку с пивом.

Роберт положил руки на стол и откинулся назад:

— Ты не мог бы?

— Не стоит сейчас пускаться в пререкания,— сказал Квази,— посетители еще подумают, что ты разозлился оттого, что тебе не удается меня сманить. И не говори мне, что это белиберда, Исваль. Сам знаю. Но вернемся к твоему вопросу. Нет, честно говоря, я не мог этого подумать. Ведь я-то — и это тебе придется зачесть мне в оправдание,— ведь я-то знаю, кто отправил Трулезанда с Розой в Китай, и кто их поженил, и для чего. Приятное воспоминание, я держу его при себе тепленьким на случай, если вдруг затоскую по родине — оно помогает мне справляться с ностальгией.

— Я бы на твоем месте тоже тосковал по родине,— сказал Роберт.

Квази встал:

— Вот и не забывай этого.

Роберт смотрел, как он выписывает счет на одном из столиков, получает деньги с подвыпившего гостя и кладет ему сдачу на ладонь. Квази выглядел куда старше своих лет. Ему было всего тридцать три года, а он был похож на заправского трактирщика из книжки с картинками. Уважаемый человек, внушающий доверие, не напивается, не одалживает денег, сам не обманывает и себя обмануть не даст, владеет лицензией на торговлю спиртным и на нелегкую, но обеспеченную жизнь — здравомыслящий бюргер.

Когда он вернулся к столу, Роберт спросил:

— А как твои легкие?

— Ничего, в порядке, грехи молодости они давно позабыли.

— Как и ты свои.

— Э, нет, я к этому отношусь совсем иначе. Я ни о чем не жалею. Ведь когда ты говоришь о молодости, ты имеешь в виду те годы... В конце концов кое-чему полезному я научился...

— Вот как?

— Да, так. Сложным процентам, дробям, немного английскому и порядочно немецкому; это имеет большое значение, когда у тебя дела с пивоварней и с налоговым управлением. Уметь выражать свои мысли тоже не вредно.

— А как ты пользуешься историей и обществоведением?

— Ну что ж, и это мне не мешает. На последних международных скачках был тут жеребец по имени Потемкин, первоклассно объезженный фаворит, сын Холостяка и Месидоры, ну, разумеется, все в моем заведении называли его Потэмкин, как было написано. Только я и смог им разъяснить, что говорить надо «Па-тьем-кин», ведь не зря же мы русский учили. И тут я, к случаю, рассказал им кое-что про Екатерину Вторую и ее фаворита и про потемкинские деревни, так что, как видишь, и история пригодилась.

— А «Броненосец «Потемкин» ты тоже упомянул или забыл?

— Ну как же, дорогой, как же! Ведь это прекрасный фильм! Что у русских есть хорошие фильмы, у нас говорить можно.

— Одно из двух,— сказал Роберт,— либо ты стал круглым дураком, либо я.

— Да,— согласился Квази,— надо всегда брать в расчет все возможности. Выпьешь еще кружечку?

— Нет, спасибо! Мне пора. Твоя Эльвира и так уже сердится, что ты сидишь и болтаешь, а работать приходится ей одной. У нее растет

пролетарское самосознание, а ты, как предприниматель, не можешь быть в этом заинтересован. Сколько я должен?

— С учетом обслуживания и с чаевыми для Эльвиры — 3.50. Да, а про Хеллу Шмёде ты что-нибудь знаешь?

— Несколько лет назад встретил ее в трамвае, в Берлине. Про тебя она не спрашивала. Выглядит хорошо, можно сказать даже, красивая.

— Н-да,— сказал Квази, глядя на свой живот.— Хорошая была девушка.

— Ну, ладно, не распускай нюни,— сказал Роберт и встал. Квази проводил его до двери, и они постояли еще минутку в зеленом свете неоновой подковы, висящей над входом.

— Ты подал мне неплохую идею,— сказал Роберт.— Напишу на факультет, чтобы ее пригласили. Наш факультет летом закрывается. Навсегда. Мы устраиваем ему торжественные похороны, и я буду держать надгробную речь. В актовом зале, там, где и ты некогда блистал как оратор. Напишу, чтобы они пригласили Хеллу Шмёде, она ведь тогда здорово о нас заботилась.

— Да, тут ничего не скажешь. Передай ей привет, ладно?

— От тебя? Почему бы нет? «Вас приветствует господин Рик, хозяин пивной в Гамбурге!» Ей это будет наверняка приятно услышать. Если хочешь, я передам от тебя привет всему собранию. «Дорогие друзья, дорогие товарищи, уважаемые дамы и господа,— скажу я,— счастлив передать вам сердечный привет от одного из выпускников нашего факультета, который в настоящее время держит пивную в Гамбурге, и дела у него идут отлично. Вы, возможно, не припомните его, если я назову вам его имя или фамилию, но если я скажу вам, что мы звали его когда-то Квази и что в свое время он с этого самого места, с которого я сейчас обращаюсь к вам, произнес потрясающую, вдохновенную речь по поводу выборов студенческого совета, то вы.. »

Он сделал паузу, и Квази сказал:

— Ну, хватит, Исваль, ведь я знаю, какой ты оратор... Заходи как-нибудь, если будешь еще в наших краях.

Пока Роберт, подняв воротник пальто, спускался со ступенек крыльца, Рик негромко проговорил:

— А то, может, лучше тебе и не заходить. И никому не рассказывай, что был у меня, если тебя где-нибудь об этом прямо не спросят. Так будет лучше для нас всех.

Роберт обернулся и посмотрел на него, но ничего не ответил, он ждал; и тогда Квази Рик сказал, и это прозвучало будто слова из давно забытой таинственной сказки:

— Ну, а это ты понимаешь, Роберт?

Он повернулся и вошел в пивную «Бешеная скачка».

Роберт зашагал под дождем к метро, ругаясь про себя. Да, ничего не скажешь, много узнал нового! Даже не выяснил, что подают у него в заведении: сардельки или копченую колбасу. Так что же... что вы можете посоветовать, эксперты, знатоки, специалисты, мудрецы, объяснители всего и вся, Соломоны премудрые, что написано по этому поводу в ваших книгах? Могу точно сказать: ничего не написано, ничего вы не знаете, потому что вы не были свидетелями дружбы Рика и Исваля, а значит, чтобы судить, вам не хватает начала.

Спросили бы Трулезанда или Якоба Фильтера, лесоруба, прозванного лесничим, который стал теперь настоящим лесничим, старшим лесничим, главным лесничим или, вернее, самым главным из всех лесничих, во всяком случае, лесничим с образованием, лесничим на той общественной ступени, где уже можно говорить обо всем лесном хозяйстве страны,— они были свидетелями, они знают почти все. Во всяком случае, Трулезанд был при том, как Исваль сыграл роль господа бога, судьбы

и исторической необходимости,— как же он мог при этом не быть, если как раз его-то господь бог и послал в Китай, хотя он куда охотнее остался бы изучать философию и решать проблемы причин и взаимосвязей, уже не только из-за зубного врача.

Рик не забыл этой истории. Он хранил ее как сыворотку против тоски по родине, и на это она вполне годилась, хотя и нисколько не касалась его самого, ведь ему-то никто не сказал: а ну, рюкзак за плечи и отправляйся на семь лет в Китай, ах да, и еще вот что, сущие пустяки.— женись-ка перед этим, да поскорей, на такой-то, с ней мы уже переговорили...

Впрочем, уточним: не то чтобы это был приказ отправляться прямой дорогой в ад — наоборот, почти каждый охотно поехал бы, и сам Исваль, и Якоб Фильтер, и Квази Рик; да и Трулезанд поехал бы с радостью, правда, не так уж охотно именно с такой-го, а куда охотнее с другой, вернее сказать, только с другой.

Но господь бог не пускался в обсуждения; в своей беспредельной доброте он понимал все, но не мог же он думать только об одном Трулезанде и о такой-то; он должен был не упускать из виду целое, а интересы целого требовали в данном случае не Рика, не Фильтера и не Исваля; они требовали Трулезанда, а также такую-то.

Трулезанд уехал на семь лет в Китай, и с ним вместе уехала такая-то, тоже на семь лет.

А десять лет спустя некий господин Рик, хозяин пивной в Гамбурге, которого это все, казалось бы, вообще не касается, утверждает, что история Трулезанда и его богоданной жены помогает ему против тоски по родине. Если ему нечего больше поставить нам в упрек, подумал Роберт, тогда дела наши еще не так плохи — то есть не мои, конечно, не мои лично, а нашей страны в целом и нашего времени, тогдашнего времени; если у него нет других причин, чем эта, тогда у него вообще нет никаких причин. Тогда он просто дурак.

Что-то от дурака было в нем всегда, в этом главном организаторе Квази Рике, странно только, что у него ничего не проваливалось окончательно, вернее, что в конце концов все получалось так, как он задумал, пусть и не по намеченному им плану, пусть и не без того, чтобы на чем-то обжечься. В день произнесения знаменитой речи в актовом зале он, если пользоваться тем же сравнением, и вовсе погорел, но и погоревший победитель все-таки победитель.

Уже тот факт, что Квази и другие делегаты рабоче-крестьянского факультета вообще проникли в актовый зал, можно было назвать победой. Большинство представителей факультетов и членов прежнего студенческого совета высказались против участия «приготовишек» в перевыборах, и Старому Фрицу пришлось проявить все свое ораторское искусство и выдержать героическую борьбу в ученом совете. Немалую роль при этом сыграли уже всем теперь хорошо известные стихи:

Мы не созрели!
Эту песню пели
столетиями нам, темным, неученым,
и
Свет разума и сила знаний да станут всенародным
достояньем!

И, наконец, ученый совет порекомендовал студенческому совету принять во внимание указание министерства, которое к чему-то обязывает, во всяком случае, его невозможно игнорировать.

— Эти рабовладельцы,— сказал Квази, когда Ангельхоф в своем педагогическом раже снова перешел однажды от сравнительно сухой латыни к греческому, которому обучал бы гораздо охотнее, и, приведя лабиринтоподобную цитату из Фукидида в оригинале и в переводе, пус-

тился в рассуждения об ораторском искусстве эллинов,— эти рабовладельцы могли себе позволить трепаться сколько влезет. Пока они там с камешками или без камешков ворочали языком да перевертывали песочные часы семьдесят семь раз с головы на ноги, их рабы — илоты, пенесты, кларoты и фамиоты — надрывались на сборе оливок. Всякий раз, когда такой вот изократ доводил свое предложение до конца, он становился на две квази бочки монет богаче. А одного, Ксенофонта, прозвали «аттической пчелой», как я слышал. Трутень он был, настоящий зажравшийся трутень, эксплуататор, ребята, и с какой это стати нам брать с него пример? Все имеет классовый характер, ребята, даже манера говорить речи. Вот на суде, видите ли, где дело шло о драхмах, где инвалид жаловался на то, что не получает пенсии или несовершеннолетний подросток — на своего опекуна, там, видите ли, вдруг раздавалось: «Выражайся кратко!» — там судья указывал на песочные часы, если бедняга, жалуясь на свою беду, произносил слишком много слов, там, видите ли, они спешили сделать из эксплуатируемого «аттическую рыбу», эти кровопийцы! А что делает Ангельхоф? Встанет в позу и жужжит нам все это еще раз в уши, только бы доказать, что предложение «Сегодня жарко» можно сформулировать и по-другому, например, так...

И Квази строил, продуманно и изящно, один из тех звучных периодов, которые по своей логической и ритмической структуре не оставляют желать ничего лучшего, но оказываются в конце концов не чем иным, как утверждением того факта, что сегодня здорово жарко. Квази не знал, что посредственные острословы изощрялись на эту тему в школах всех времен, а знал бы, у него быстро пропала бы охота передразнивать, даже в том случае, если б ему, в соответствии с правдой, сообщили, что его пародии куда удачнее большинства школьных пародий. Но он этого не знал, и не школярское тщеславие подталкивало его ко все более утонченным словесным фигурам, ко все более полному благозвучию, когда он выходил на турнир с аттическими болтунами и с самим латинистом Ангельхофом.

Тактика предвыборной пропаганды, изобретенная Квази, отличалась удивительной простотой: «Выборы студенческого совета — не что иное, как буржуазный предрассудок, но поскольку они имеют место, мы обязаны добиться на них успеха. А успеха мы добьемся только в том случае, если убедим избирателей. Наши противники имели до сих пор большинство, и они захотят его сохранить. Причем задача их проще, чем наша. Они не хотят ничего нового, потому им и не надо говорить что-либо новое. Они рассчитывают с самого начала на полное взаимопонимание с большей частью студентов. Мы натыкаемся на полное взаимонепонимание. Это взаимонепонимание основано прежде всего на простом непонимании. Нам надо, чтобы нас поняли. Наша цель ясна, значит, и наша речь должна быть ясной. Ясная цель — ясная речь. Ясная речь — это прежде всего краткая речь. Тем, другим, нет необходимости что-либо сказать, поэтому они будут говорить длинно. Нам надо много чего сказать, но мы должны выразить это очень кратко. В краткости — вся соль, вся политическая соль. Итак, ребята, наш лозунг — краткость да побольше соли!

— Так нам и говорить? — спросил Трулезанд.— Или как? Ведь не все умеют отпускать такие штучки!

Но, как выяснилось, он просто не понял Квази. Тот вовсе не собирался ограничивать ораторов РКФ. Он призывал их всего лишь к четкости и деловитости.

— То, что мы скажем, должно быть наглядно и неоспоримо. Поэтому я предлагаю разбить все наши соображения на пункты. Каждый высказывается только по одному пункту. Здесь то преимущество, что многие из наших выступят. А впечатление: на этом факультете много

людей со сложившимися взглядами. А отсюда недалеко и до вывода: этот факультет должен быть широко представлен в студенческом совете.

Хотя многие поддержали Квази, и в том числе Якоб Фильтер, предложение его не прошло бы, если б несколько дней назад он не был избран председателем молодежной организации факультета и теперь не указал бы на то, что вряд ли сумеет справиться со своими обязанностями, раз первое же его предложение встречает такой отпор.

Вот почему первые десять ораторов на предвыборном собрании в переполненном актовом зале все вместе отняли у присутствующих всего четырнадцать минут, и эти коротенькие четверть часа оказались самыми веселыми со дня сооружения этого торжественного зала архитектором Андреасом Майером — нет, более веселых минут никогда не видели своими намалеванными глазами славные герцоги фон Поммерн-Вольгаст! А по прошествии этих веселых минут стало совершенно ясно, что самый молодой факультет не имеет никаких шансов на представительство в студенческом совете.

Философы, геологи, историки, агрономы, теологи, медики и физики, химики и биологи, филологи и географы веселились от души, и хотя в их смехе звучало злорадство, трудно было поставить им это в вину, ибо инсценированное Квази политическое ревю из десяти блицвыступлений было действительно комическим зрелищем.

Каждый его питомец без вступления и без заключения кратко излагал собранию один из десяти программных пунктов. Им было велено просить слова, как только начнутся прения, и потому они заняли первые места в списке ораторов, хотя и не в том порядке, в каком шли пункты их программы.

Так, активист Бланк, оказавшийся первым оратором, заявил со значительным видом:

— Пример товарища Хеннеке поучителен и для университета. Как мы сегодня учимся, так будем завтра жить!

Его возвращение на место длилось дольше, чем его речь. Он был еще в пути, когда в середине зала поднялся какой-то студент и, нарушив громкими хлопками тишину ошарашенного зала, пропищал детским голоском:

— Ах, как мило!

Тем, кто расхохотался первым, были, как видно, известны его слабые успехи, а остальные легко могли себе их представить, и все веселились от души.

Следующей должна была выйти на трибуну Роза Пааль. Она одна из первых горячо поддержала предложение Квази — говорить кратко было в ее характере. Казалось, она хотела справиться со своим заданием как можно скорее и чуть ли не бегом бежала к трибуне. Но так как ей надо было пройти через весь зал, присутствующие успевали выкрикивать ей вслед замечания вполне аполитичного толка.

Во время своего выступления Роза нимало не заботилась о том, чтобы ее услышали — ни ради восхищенных слушателей, ни ради самой себя,— и потому ни один человек так и не понял, что же она, собственно, сказала. Только когда она уже сошла с трибуны, в зале заметили, что она, как видно, все же что-то сказала,— и тут разразился гром аплодисментов.

Роберт прочел свою фамилию с губ председателя собрания, совершенно растерявшегося преподавателя со впалыми щеками. Подождав, пока в зале установилась относительная тишина, Роберт произнес голосом, исполненным готовности преодолеть любой шум, с гневом, никак не соответствующим теме выступления:

— Студенческий совет, который не защищает интересы культуры,

не выполнит своей задачи. Каждый член студенческого совета должен быть также и членом «Культурбунда».

Снова нашелся остряк. Он вежливо осведомился:

— А на скрипке он тоже должен играть?

Роберт был так взбешен, что не придумал никакого ответа. За него ответили из зала:

— Нет, только на дудке!

— И бить в литавры!

— Но обязательно демократично, прошу заметить!

Председатель не нашел ничего лучшего, как попросить собрание не мешать ораторам высказываться. Его заявление вызвало бурный восторг, который достиг своего предела, когда один студент, добившись, наконец, слова в порядке ведения собрания, с подчеркнутой вежливостью предложил:

— Надо попросить господ ораторов соблюдать регламент.

Выдумка какого-то старшекурсника окончательно сорвала план Квази — он поднял над головой свои часы и во время выступления следующих ораторов громко отсчитывал секунды. Якоб Фильтер, Вера, Трулезанд, футболист Тримборн и еще трое несчастных сумели донести до аудитории всего несколько обрывков фраз — весь зал считал хором: шестнадцать... равноправие... семнадцать... женщин... восемнадцать... необходимо... девятнадцать... прогресс... двадцать... все!

Все было кончено. Концепция Квази о новейшем политическом лаконизме привела к десятикратному ораторскому краху и к краху надежд рабоче-крестьянского факультета завоевать себе право на представительство в студенческом совете. Квази молча сидел в третьем ряду между Робертом и Трулезандом. Он не собирался выступать в прениях, так как считал своим долгом осуществлять общее руководство и следить за реакцией зала. Результат выступлений, казалось, ошеломил его. Держа в руке карандаш и бумагу, он уставился в пол. Только когда седой профессор психиатрии, сидевший впереди, сообщил своей соседке, и отнюдь не шепотом, свое мнение о происходящем, Квази наклонился вперед, чтобы лучше расслышать его слова, а потом написал что-то на клочке бумаги и показал Роберту: «Что такое «аграмматизм» и что такое «дебилы»?

Роберт развел руками и, взяв у Квази записку, сложил ее и написал: «Фрейлейн Хелле Шмёде». А потом бросил это послание медичке, сидевшей в том же ряду по другую сторону прохода.

Председатель собрания уже много раз призывал зал к порядку, и теперь наконец наступила тишина. Тогда он назвал следующего оратора, историка — это слово он произнес так, словно речь шла о редком драгоценном камне. По залу пробежал гул одобрения. Историк был, как видно, всем хорошо известен. В смиренной позе выжидал он, пока ему дадут возможность говорить, и начал с легким поклоном:

— Многоуважаемые дамы и господа, дорогие коллеги! Разрешите мне сделать одно частное замечание: мы вели себя некорректно. Мы — я, разумеется, имею в виду только студентов,— мы слишком поддались веселому настроению и позволили себе шутить над людьми, нуждающимися в нашем доброжелательном отношении, а не в наших насмешках. Молодые люди, которые сейчас здесь обращались к нам со столь странными речами, являются теперь — к этому нам придется еще привыкнуть,— они являются или, во всяком случае, иные из них в один прекрасный день явятся нашими коллегами. Мы не знаем, кто или что усадило их за школьную парту, как они себя за ней чувствуют и какие сомнения пришлось им преодолеть, прежде чем они решились подняться на трибуну и произнести фразы, которые едва ли во всех случаях являются плодом их собственного мышления. Я вас спрашиваю,

уважаемые дамы и господа, кто бы из вас согласился, стоя здесь, на трибуне, сносить насмешки целого зала, будучи, в конечном счете, ни в чем не виноватым? Я апеллирую к вашему благородству, к чувству сострадания, я прошу вас принять во внимание: не над этими людьми надо смеяться.

Зал вдруг наполнился благородными спортсменами и добродушными дяденьками. Благонравная серьезность разлилась по лицам, и актовый зал превратился в собрание милосердных самаритян. У Роберта возникло желание выкрикнуть что-нибудь неприличное, но, наверно, его все равно никто бы не услышал, ибо сострадательные братья и сестры топали ногами в знак одобрения, заставляя дрожать прославленных герцогов и барочных ангелов.

— Благодарю вас,— сказал историк,— а теперь мне хотелось бы перейти к тому, ради чего, собственно, мы все здесь собрались, к вопросу о выборах в студенческий совет, которые должны начаться завтра. То, что я собираюсь сказать по этому поводу, я хочу, по примеру предыдущих ораторов — если разрешите мне пошутить,— выразить как можно короче: нам следует вновь избрать тех наших коллег, которые до сих пор представляли нас в совете, и заново снабдить их мандатами. Свой экзамен — о, да, им пришлось держать трудный экзамен! — они выдержали summa cum laude *, и с нашей стороны было бы непростительной глупостью именно теперь дать им отставку. Мы должны внести их в список кандидатов per acclamationem **.

— Правильно! — закричали с мест.

— Первое разумное слово!

— Только так!

— Отличная мысль!

Но историк все еще не сходил с трибуны. Указав в сторону секретаря, он сказал:

— Теперь это записано в протокол. Но там еще не записано вот что: как быть с теми местами, которые освободились или вскоре освободятся в связи с тем, что некоторые из членов совета закончили или скоро закончат свое образование? Одним словом, придется провести дополнительные выборы. Кого же мы будем выбирать? Мне кажется, это должны быть люди, подходящие к основному составу совета и по убеждениям, и по культуре, и по образованию.

Какой-то студент в потрепанной шинели военнопленного поднялся со своего места и крикнул с наигранным возмущением:

— Но устанавливая такой лимит, коллега, вы оставляете за бортом наших друзей с факультета приготовишек!

Оратор на трибуне протестующе поднял руки:

— Не я лимитирую, не мы лимитируем! Объективная реальность проводит здесь свою границу. Объективная реальность, дух нашего города и нашей высшей школы.

Всему свое время — мы чтим этот принцип. Мы всегда были за прогресс, но за такой прогресс, который шагает в ногу с наукой, именно шагает, а не несется бешеным галопом, подымая пыль и не создавая непреходящих ценностей. В этих стенах всегда думали и отбирали, здесь утверждали и насаждали только то, что выдерживало испытание временем. А многое в течение столетий оставалось здесь незыблемым — таким, каким было прежде.

И в самом деле, уважаемые коллеги, так ли уж велика разница между тем, как выглядит наш город сейчас, и тем, как он выглядел семьдесят пять лет назад, согласно описанию известного историка Карла фон Ноордена. Мне хотелось бы привести цитату: «Главная улица густо за-

* С отличием *(лат.)*.
** Без голосования *(лат.)*.

росла травой; несмотря на это цены очень высоки; большинство вещей здесь дороже, и только некоторые, например, квартира, если удается ее найти, дешевле, чем в Бонне».

Хохот и топот заполнили зал. Председатель собрания поспешно подошел к трибуне и что-то спросил у оратора. Тот снова поднял руку, прося зал успокоиться, и продолжал:

— Господин коллега только что спросил меня, действительно ли в приведенной цитате говорится о Бонне? Я понимаю его тревогу, она понятна каждому; могу, к успокоению всех, подтвердить, что речь здесь идет всего лишь о цитате и ни в коем случае не о каком-либо выпаде с моей стороны. Но разрешите мне перейти к небезразличным для нашего обсуждения характерным чертам нашего города и нашего высокого учреждения. Мужи в этом учреждении, а также и юноши в своем академическом союзе никогда не позволяли так называемой волне времени захлестнуть себя, и как раз этому актовому залу, где мы с вами сейчас находимся, всегда удавалось оставаться неприступным островом, скалой, твердым рифом, о который разбивались все исторические бури и вихри. И если эти стены видели жаркие битвы, то это были научные споры и дискуссии, такие, как, например, тот теологический диспут, на котором присутствовал в 1712 году Петр Великий; и если дух истории реял в этом зале, то это был дух примирения. Так, например, первого апреля 1810 года Карл XIII, король шведов, и Наполеон заключили здесь торжественный мир.

— Теперь нам, собственно говоря, следовало бы дружно подняться и выйти,— шепнул Трулезанд,— какое нам дело до всех этих феодальных боссов?

— Погоди,— сказал Роберт,— может, он еще влипнет в историю с какой-нибудь из своих историй.

Квази Рик высказался впервые за весь вечер. Он хмуро пробормотал:

— Типичная аттическая пчела с... отравленным медом.

Психиатр, кажется, расслышал неподобающий глагол; он обернулся и внимательно посмотрел на Квази, но и Квази не отводил глаз, пока тот не принял прежней позы. На лице профессора было написано, что он разглядел вполне достаточно.

— Где моя записка? — прошипел Квази, и Роберт кивнул через проход Хелле Шмёде. Она встала и протянула ему сложенную бумажку.

Между тем оратор продолжал разматывать историческую нить.

— Этот город,— заявил он,— и в отношении архитектуры, и в отношении традиций выходил почти без всякого для себя ущерба из всех исторических пертурбаций. В 1945 году было найдено немало признательных слов для коменданта города, который благодаря мудрым переговорам с противником избавил нас от самого страшного. Но за радостью было почти забыто одно обстоятельство: действия этого полковника были направлены всего лишь на то, чтобы сдать город. С вашего разрешения я сошлюсь на одну историческую параллель: в середине Тридцатилетней войны, в 1626 году, другой комендант города, Антон Твистен, так же, как и его последователь, имел задание провести военную операцию против превосходящего его по силам врага. С двумястами вооруженных горожан он должен был вызвать на открытый бой под Трибзее и Деммином подступившие шведские войска, что, без сомнения, привело бы к позорному поражению. Антон Твистен поступил иначе — он спешно собрал девять тысяч талеров, и эта сумма подвигнула шведского полковника отступить с юга Померании на восток. Наш городок остался нетронутым.

Наш университет — и на этот раз почти благодаря чуду — остался незатронутым и другим движением, движением, от которого не удалось

спастись ни одной высшей школе в Германии. Я говорю о свободолюбивых устремлениях немецкого студенчества, я подчеркиваю — о свободолюбивых устремлениях. Да, это было положительной чертой развития научного духа, вне всякого сомнения, но это только подтверждает мой тезис: мы держались твердо всегда — независимо от того, какой природы были соблазны, дурной или хорошей,— мы всегда были тверды, пока явление не застывало, не становилось хорошо обозримым. И я подчеркиваю снова: таков дух нашего города и нашего учебного заведения. Это нашло свое подтверждение в обоих случаях с комендантами, что вписано и снова будет вписано крупным шрифтом в учебники истории.

О чем все это говорит, дорогие мои дамы и господа? А вот о чем: в наших традициях исключать все чрезмерно новое, не вызревшее. Не случайно в нашем университете революционное движение XIX века выразилось всего лишь в разработке тайного опознавательного знака для членов «Общества друзей народа»: «Дотронуться безымянным пальцем до переносицы, в ответ на что другой прижимает правую руку к сердцу, после чего оба пожимают друг другу руку, причем каждый трижды постукивает указательным пальцем по пульсу другого». Это город, в котором первый паровой двигатель был изготовлен через шестьдесят один год после его изобретения, да и тогда не в одной из тех оружейных мастерских, что всегда гонятся за сомнительным прогрессом, а на уксусной фабрике.

У нас ко всякому новшеству подходят с оглядкой. Возможно, кому-нибудь это могло бы дать повод для насмешек, но мы-то знаем: с оглядкой — это значит осторожно, вдумчиво, а слово «вдумчиво» происходит от другого слова, от слова, которое всем нам здесь особенно дорого, от слова «думать»!

В заключение оратор в нескольких кратких энергичных фразах предложил не избирать пока в студенческий совет представителя учебного заведения, «пожалуй слишком поспешно» названного факультетом, прежде всего для пользы самих же учеников этого заведения: ведь им еще так многому надо учиться, и в первую очередь, как показал сегодняшний вечер, искусству свободной речи. Но это уже почти никого не интересовало.

Собрание подходило к концу. Студенты смаковали удачные формулировки историка, некоторые обменивались тайными знаками «Общества друзей народа» и покатывались со смеху, постукивая друг друга по запястью; лишь немногие были не согласны с мнением столь подкованного оратора и громко спорили со своими соседями, из одного угла хором требовали закончить дискуссию, а председатель собрания, умоляюще сложив руки, старался перекричать всех:

— Уважаемые дамы и господа...

Роберт передал Квази записку, про которую от злости совсем было позабыл, и они вместе прочли ответ Хеллы Шмёде: «Дебил» — значит (слегка) слабоумный, «аграмматизм» — термин, обозначающий патологическую неспособность к усвоению правил грамматики. Не обращайте внимания!»

Квази сопя уставился в затылок профессора психиатрии, и Роберт на всякий случай схватил его за локоть, что, впрочем, не помешало Квази встать и громко крикнуть:

— Я прошу слова!

Председатель собрания был явно обрадован представившейся ему возможностью хоть как-то действовать. Он широким жестом указал на кафедру, и Квази в мгновение ока оказался за ней.

— Ну, держись,— сказал Трулезанд,— сейчас достанется этим чертовым воображалам!

— Да,— сказал Роберт,— выдаст он им кратко и сдобрит, надо думать, солью!

Но Квази Рик сразу сообразил, что из передних рядов видна лишь верхняя часть его головы, и потому тут же вышел из-за кафедры и встал с ней рядом.

— Студенты, мы собрались здесь с самых разнообразных факультетов,— сказал он,— но все мы участвуем в сражении, исход которого одинаково важен для всех нас, хотя речь идет и не о нашей жизни, не о существовании наших бренных тел: в результате мы обретем иной духовный мир.

Трулезанд уставился на Квази и пробормотал:

— Чего это он мелет?

— Его ужалила аттическая пчела,— сказал Роберт, и, когда взглянул на трибуну, ему показалось, будто Квази подмигивает ему в подтверждение.

Квази не оставил своим слушателям времени для обмена мнениями. Подняв руку, он застыл в классической позе оратора, которую перенял у Ангельхофа и пародировал так же часто и точно, как речи эллинских риторов.

— Дадим мы возможность разуму одержать победу,— продолжал он,— надежда наша исполнится, и каждый из нас окажется на своем месте — там, где требует история. Только вам придется, друзья мои — а все вы в эту минуту мои друзья, все, к кому я обращаюсь,— вам придется сохранять мужество и не поступать так, как обычно поступают лишь люди неопытные: случись им потерпеть неудачу в каком-либо деле, и они уже заранее боятся, что все другие их попытки окажутся столь же тщетными. Наоборот, успокойтесь, друзья мои, и те из вас, кто участвовал сегодня в столь трудных битвах, и те, кто сопровождал выступления этого вечера, как, надо думать, и многих иных вечеров, негодованием и насмешкой,— все успокойтесь и задумайтесь над тем, сколь удивительно иногда поворачиваются обстоятельства нашей жизни, и попытайтесь начать все сначала в надежде, что счастье наконец нам улыбнется; а вы, сомневающиеся, предположите по крайней мере, что не все и не всегда останется таким, каким оно было, и попытайтесь, о, столь разные и все же объединенные присутствием в этом зале, попытайтесь и вы начать все сначала с твердым намерением действовать в духе тех общих изменений, которыми охвачена вся наша страна.

Если раньше, во время блицвыступлений, громкий счет шутников подсказывал ритм речи оратора, то теперь периоды Квази регулировали дыхание всего зала. Когда после шестой запятой он набирал воздуху в легкие, вслед за ним вздыхала и вся завороженная аудитория, одновременный вдох шестисот человек создавал своеобразный акустический эффект; а затем поднимался легкий гул, который смолкал лишь после того, как Квази снова начинал говорить.

— Да это же его коронный номер,— пробормотал Трулезанд, и вместе со следующим вдохом Роберт ответил:

— Ясно, речь Никиаса к отчаявшимся постигнуть алгебру.

Речь Никиаса из истории Пелопоне́сской войны была излюбленной речью Ангельхофа; он часто произносил ее, когда переходил с предписанной латыни на любимый греческий. И Квази очень скоро научился отлично ее копировать и пользоваться ею как заклинанием против отчаяния, которое почти всякий раз охватывало класс после урока математики доктора Шика. Правда, она мало кому помогла избежать провала по математике, но зато сам он находил в ней отдушину для негодования по отношению к оратору Ангельхофу и к аттическим трутням и дармоедам. Остальные же веселились от души. И, главное, его никогда не приходилось упрашивать, надо было просто сказать:

— Ну-ка, Квази, выдай нам этого Ники!

Сейчас Квази «выдавал» самого блестящего «Ники» в своей жизни. Он стоял, подняв голову, с вытянутой вперед рукой и швырял в актовый зал фразу за фразой.

— Я хотел бы еще раз довести до вашего сознания, студенты, что у вас нет ни права, ни возможности противодействовать тому обстоятельству, что мы, другие, новые, тоже имеем право, как бы это ни противоречило вашему желанию, носить звание студентов, и что мы намерены носить его с честью не только в этом университете, но и во всех других университетах страны. Мы чувствуем в себе достаточно сил и возможностей, чтобы провести наше намерение в жизнь. И если вы не хотите, чтобы история, чей светлый лик один из вас только что старался превратить в искаженную судорогами гримасу, если вы не хотите, чтобы история прошла мимо вас, словно вы камни немые, которых ни о чем не спрашивают, ибо они все равно не могут дать ответа,— если вы этого не хотите, то склонитесь перед тем, что неотвратимо несет с собой наше время, и согласитесь сидеть вместе с нами в совете. Вряд ли вам когда-либо представится более подходящий случай проявить свою порядочность и благородство, чем во время сегодняшней нашей встречи, которой надлежит решить нашу общую дальнейшую судьбу, а потому обдумайте все вместе и каждый в отдельности, когда будете отдавать свои голоса, тот факт, что вы представляете в совете не только факультеты и те или иные науки, но и весь город, и, несмотря ни на что, славное имя нашего университета. Тот, кто хоть немного превосходит других по знаниям и умственному развитию, никогда не найдет более удачного случая проявить эти свои качества на пользу самому себе и на благо укрепления нового порядка.

Сначала весь зал дружно вздохнул, следуя за оратором, и только затем разразилась буря. Что за буря, в первую минуту понять было довольно трудно, но в том, что она носит благоприятный характер и для самого Квази, и для его факультета, ошибиться было уже невозможно. А Квази, сев на свое место, громко сказал психиатру, который обернулся к нему всем корпусом, но смотрел на него так, словно не замечает его присутствия:

— Это к вопросу об аграмматизме.

По предложению историка, Квази Рик был внесен в список кандидатов в студенческий совет, «ввиду,— как выразился тот,— проявленного дара и говорить и мыслить, а также неоспоримого чувства студенческого юмора». Жужжание аттической пчелы дало и еще кое-какие результаты: на многих лицах в зале выражение глубочайшего смятения сменилось выражением полного восхищения; Трулезанд сформулировал свой безграничный восторг всего в трех словах: «Ну и парень!»; Роберт испытал столь же безграничную зависть; кто-то из девушек мягко коснулся рукой плеча оратора; профессор психиатрии предложил ему «заглянуть как-нибудь побеседовать», а доцент Ангельхоф сделал заявление, что, ни секунды не колеблясь, поставил бы сейчас студенту Рику пятерку «honoris causa»; секретарь же райкома Хайдук, сидевший все это время в качестве незваного гостя где-то на верхотуре, теперь спросил его:

— Ну что, amigo, язык-то небось горит?

На самого Рика великая речь Квази-Никиаса произвела гораздо меньшее впечатление.

— Никак не возьму в толк,— не унимался он,— почему наши десять ведущих пунктов не оказали должного воздействия. Придется нам обсудить все это более серьезно. Кратчайшая линия между двумя точками, безусловно, прямая, так вот квази спрашивается: разве с людьми по-другому?

Обсуждение этого вопроса так и не состоялось, но весьма сомнитель-

но, что его исход предотвратил бы нынешнее положение вещей — то, что Карл-Гейнц Рик торгует пивом в «Бешеной скачке».

Зато несомненно другое: пивом он торгует, и несомненно, что это — настоящая беда.

Вера крепко спала, но уверяла, что все время — «до этой минуты!» — лежала с открытыми глазами и ждала его.

— Так и надо,— сказал Роберт,— жена должна быть бдительной.

— Вот как?

Роберт на цыпочках подошел к постели сына и шепнул ему на ухо: «Здравствуй, малыш!» Мальчик повернулся на спину и пробормотал во сне:

— У нас там тоже есть такой...

— Не смейся так громко, разбудишь,— строго сказала Вера,— иди-ка лучше сюда и расскажи мне что-нибудь про капитализм. Есть хочешь?

— Я только что с Запада, дитя мое, как же я могу быть голодным?

— Тогда ложись спать.

— Сейчас,— ответил Роберт.— Только сначала мне надо кое от чего отделаться, а то еще, пожалуй, приснится.

Он удобно уселся в кресле, закурил и громко сказал:

— Я был в пивнушке Квази Рика.

— В пивнушке? — изумилась Вера.— Ведь он никогда не пил...

— У него своя пивнушка, и теперь он пьет.

— А зачем ты вообще пошел к такому типу?

— Хотел посмотреть на такого типа.

— Ну, и какой он?

— Не знаю.

— Ладно, ты мне все это утром расскажешь. Завтра расскажешь все подробно, а сегодня я целый день оперировала. Двое мальчишек, совсем маленьких, пули от пневматического ружья — прямо в глаз... Почему не запретят эти чертовы ружья?!

— В Женеве об этом еще не договорились.

— Ну, знаешь, если ждать, пока они договорятся...— Она вдруг приподнялась на постели и спросила: — Он что, правда теперь пьет?

— Ну, видишь ли, сколько он там пьет, я не знаю, но как-то трудно себе представить хозяина пивнушки борцом за трезвость. Это примерно, как если бы ты раздавала на улицах мальчишкам пневматические ружья.

— Плохое сравнение,— сказала она.— Я прекрасно помню, как он тогда расчихвостил вас с Трулезандом, когда вы наклюкались, войдя в контакт с базисом.

— Ты всегда помнишь не то, что нужно.

— Ох и разозлилась я тогда на вас! Вы, может, и не так выглядели, даже наверняка не так, но все равно на собрании вы были похожи на бродяг: небритые, глаза заплывшие, с носа свисает капля, чуть ли не слюни текут, вид совсем опустившийся.

— Это оттого, что мы себя так и чувствовали после всех ваших обвинительных речей. Но побрились мы наверняка.

— А уж Исваль-то был жалок и смешон: «Да, дорогие друзья, признаем, оплошали, но это никогда не повторится, право, никогда не повторится...»

— В жизни своей так не скулил.

— Скулил, визжал, стоял на задних лапках. О, как это было прекрасно! Исваль на коленях! Высокомерный Исваль!

— На коленях? Может, еще в рубище и то и дело посыпал голову пеплом? Высокомерный? И что это вы все вдруг заговорили о высокомерии?

— Кто это — все?

— Квази, он тоже что-то молол о высокомерии.

— Да. Во всяком случае от твоего высокомерия и следа не осталось, когда вы явились с базиса пьяные в стельку.

— Да ведь это был пивоваренный завод.

— А что пивоваренный завод, по-твоему, не базис? Собирались наладить контакт, а сами напились до бесчувствия.

— И все ты путаешь. Нас туда послали, потому что они не пустили нашу делегацию на вечер, организованный профсоюзом.

— Ну да, а назад вы приползли на бровях.

— Так ведь мы никогда в жизни не пробовали этого «Мартовского» пива, его только на экспорт тогда варили и для репараций. Мы всегда пили жидкое! Если бы нас таким угостили, то наверняка ничего бы не было.

— Да, да, Трулезанд нам это и тогда доказывал. Прекрасно помню, как он пытался свалить с больной головы на здоровую и упрекал нас, что это мы плохо вас подготовили к боевому заданию. Помнишь, он говорил, что надо было заранее приучать вас к более крепкому пиву? Прямо так и вижу его, как он ерошит кудри и разглагольствует: «Почему это мы не должны были пробовать пива? Это у вас какая-то неясность в отношении пива. Взгляните на пиво диалектически. Или абстрактно. Если смотреть на пиво абстрактно, то пиво — это не пиво, а продукт, а пивозавод — не пивозавод, а народное предприятие. Мы получили задание выяснить, почему товарищи с предприятия не пропустили нашу делегацию. Но ведь мы не из прокуратуры. Должны мы были поинтересоваться производством, прежде чем перейдем к основному вопросу? Как там, мол, у вас обстоит дело с хмелем, и все такое прочее... Вот, например, ты приходишь на фабрику детских колясок. Нельзя же интересоваться только формой этих самых колясок и как там их производят, а об их содержимом вообще не иметь никакого представления. Как же тогда с проблемой формы и содержания? Тут может возникнуть неясность. А там, где мы были, формой был пивозавод, а содержанием — пиво. Нам пришлось изучить обе стороны явления, а содержание, то есть в данном случае пиво, с точки зрения диалектики опять же имеет свою форму и свое содержание. Вот об этом-то мы и позабыли, тут уж надо нам быть самокритичными, Исвалю и мне. В этом смысле ваша критика справедлива. Мы упустили из виду тот момент, что пиво пиву рознь: есть пиво черное, а есть светлое; есть пиво частного сектора, а есть пиво — народная собственность; есть пиво слабое, а есть и крепкое. Но ведь все это мы не могли предугадать. И никто из товарищей, критикующих нас сейчас, не предупредил нас об этом. Или, может, кто-нибудь из присутствующих станет утверждать, что он нас предупреждал? В таком случае мне хотелось бы задать ему один вопрос: а почему бы, собственно, нам не выпить?»

— Да,— сказал Роберт,— мы, конечно, были хороши, и Квази вынес нам выговор за несознательное поведение. Правда, я не уверен, что на нашем месте он вел бы себя иначе. Впрочем, возможно, он организовал бы при пивозаводе общество трезвости или кружок по изучению вредных последствий злоупотребления алкоголем. Но что касается самого происшествия на Первое мая, то, думаю, он повел бы себя не лучше. Председатель парткома пивозавода так и не дал нам никакого ответа, он только все приговаривал: «Правильно! Молодцы, ребята! А ну-ка, еще по одной!» Как видно, он был благородным разбойником!

— Как видно, хорошее было время,— заметила в тон ему Вера; и помолчав, сонно пробормотала: — Ах, прекрасное прошлое!

Роберт обнял ее и сказал:

— Ах, прекрасное настоящее!

На другое утро прекрасное настоящее оказалось уже не таким прекрасным. Во-первых, из-за письма от Мейбаума. Директор писал, что его радует согласие Роберта и особенно предстоящая речь. Ему не нужно говорить Роберту, что трудно было бы найти для нее более значительный повод и что он далек от мысли давать Роберту какие-либо указания. Ему совершенно ясно, что дело теперь в надежных руках и никаких разъяснений не требуется. Хотелось бы сделать всего несколько замечаний, которые Роберт, разумеется, может и не принимать во внимание. Если же он считает, что они послужат на пользу общему делу, пусть воспользуется ими в той мере и в той форме, в какой пожелает.

Однако замечания Мейбаума вряд ли могли послужить на пользу общему делу, это был хорошо известный Роберту текст из ежегодного справочника для поступающих в университет — перечисление заслуг и достоинств факультета рабочей молодежи. Мейбаум даже не дал себе труда заменить казенный язык справочника своим собственным стилем, однако в своем письме просил Роберта сделать это. Ему хотелось, писал он, только наметить определенные вехи, разумеется, не обязательные; индивидуальную окраску и личные воспоминания Роберт, разумеется, добавит сам — в этом никто на факультете не сомневается.

Ах да, еще одна мелочь: не будет ли Роберт так любезен прислать не позже чем за месяц-полтора до торжественного события один-два экземпляра речи в письменной форме в деканат факультета. Дело, боже упаси, совсем не в том, чтобы кто-либо вносил в нее какие-либо поправки и вообще подвергал ее какой-то цензуре, дело просто в координации действий; хотелось бы, чтобы ораторы не говорили одно и то же.

Свое предложение, дорогой Мейбаум, подумал Роберт, можешь спокойно спрятать в карман. Координируй, координируй, только чур не меня. Если мы, дорогой мой, пойдем по этой дорожке, хлопот не оберешься, это уж наверняка, потому что, боюсь, твоя система координации не выдержит моей индивидуальной окраски и личных воспоминаний, и тут-то и начнется знакомый спектакль: а не мог бы ты вот тут сказать чуть-чуть по-другому? Обязательно ли сейчас говорить именно об этом? Здесь можно было бы, пожалуй, обобщить, не вдаваться в подробности?.. А не правильнее ли было бы вместо этого?.. Не правильнее ли, не лучше ли, не уместнее ли?.. И опять, не правильнее ли?..

Нет уж, оставим эту старую пластинку, Мейбаум. Одно из двух: или тебе нужна речь Исваля, или она тебе не нужна, вот как обстоят дела. А речи Мейваля или Исбаума тебе от меня не получить!

Роберт с раздражением и в то же время не без усмешки заметил, что начинает волноваться, и мысленно задал себе вопрос: стоит ли того все это дело? И сразу же задал другой вопрос: да разве тут дело «во всем этом деле»?

Чересчур уж ты стал впечатлительным, Роберт Исваль, слишком уж часто ты взрываешься в последнее время. Как известно, это вредит здоровью. Будь я на твоем месте, Роберт Исваль, я тут же навел бы порядок и взял себя в руки.

Злиться из-за Мейбаума — только этого не хватало. Мейбаум просто смешон, таким он был всегда, и не ты ли первый отпускал шуточки в его адрес?

Он всегда был бюрократом, таким и остался. Впрочем, справедливости ради следует уточнить: он всегда был бюрократом нового типа.

Это Мейбаум сам о себе сказал. Когда кто-то на него накричал, не выдержав его предписаний и придирок, он стукнул кулаком по столу и выпалил: «Да, товарищ, я бюрократ, согласен, но заметь — бюрократ нового типа!»

Мейбаум всегда был на высоте. Уже одно его появление на факультете сплошной блеск. Он был назначен директором общежития, и

разговоры о нем начались еще тогда, когда никто его и в глаза не видел,— на одном из многочисленных организационных собраний. На этом собрании хотели основать факультетскую группу «Культурбунда». Необходимость существования такой группы была давным-давно установлена и никем, собственно, не оспаривалась, и только при выборе руководства дело застопорилось. Выяснилось, что уже создан целый ряд организаций, и руководящих кадров не хватает. Но в конце концов состав бюро кое-как наскребли, не хватало только председателя.

И тут Старый Фриц подал идею. Он предложил избрать на этот пост человека, как он выразился, специально для него созданного. Опытного педагога, очень образованного, культурного и энергичного товарища, который не даст реакционерам убаюкать себя песенкой, что мы еще не созрели. темные, неученые,— человека, на знамени которого написано, что свет разума и сила знаний должны стать всенародным достоянием. Оказалось, что этот прирожденный председатель «Культурбунда» не кто иной, как новый директор общежития товарищ Мейбаум, который должен завтра приступить к своим обязанностям.

Предложение Старого Фрица было принято единогласно. Представители местного отделения «Культурбунда» тоже удовлетворенно кивали, только один из них, казалось, был с чем-то не согласен.

Он сидел рядом с председателем местного отделения, знаменитым любителем и знатоком птиц, и что-то взволнованно шептал ему на ухо. Но, по-видимому, ему никак не удавалось того убедить; в конце концов он попросил слова. Это был худощавый человек, без правого уха — очевидно, поэтому вместо очков на носу у него красовалось пенсне.

— Дорогие друзья, товарищи по «Культурбунду»,— сказал он,— против вашего предложения возразить довольно трудно, и для члена «Культурбунда» товарища Мейбаума оно, безусловно, должно быть лестным. Могу, со своей стороны, опираясь на собственный опыт, подчеркнуть, что все сказанное коллегой Вёльшовом о коллеге Мейбауме, о его убеждениях и образовании — все это верно, и сомневаться в этом не приходится. Хочу оговорить, что не личные мотивы заставляют меня выступить против выдвинутого предложения. Мне кажется, я вправе сказать, что из присутствующих здесь я дольше всех и лучше всех знаю члена «Культурбунда» товарища Мейбаума. Я и сам предложил бы кандидатуру товарища Мейбаума, если бы не знал точно, что он и так перегружен общественными поручениями. Коллега Мейбаум является членом районного и областного руководства «Культурбунда»; он — председатель секции педагогики и руководитель Рабочего объединения по исследованию и изучению произведений А. С. Макаренко. Кроме того, он — председатель Общества содействия внедрению в жизнь учения Трофима Денисовича Лысенко, а также активный член Кружка по изучению энциклопедического наследия М. В. Ломоносова. Этот товарищ взмок, как мышь, от излишка почетных поручений. Не буду перечислять все общественные организации, членом которых является товарищ Мейбаум, так как большинство здесь присутствующих сами члены этих организаций. Резюмируя все вышесказанное, предлагаю отвести кандидатуру товарища Мейбаума. Основание — перегрузка. Кроме этих объективных причин для отвода кандидатуры товарища Мейбаума имеются также серьезные и не менее важные субъективные причины, он страдает прогрессирующей близорукостью, а в результате ранения на фронте у него осталось только одно ухо.

Все уставились на защитника члена «Культурбунда» Мейбаума, с недоумением рассматривая его пенсне и то место, где у людей обычно находится ушная раковина, и тут только до сознания слушателей постепенно стало доходить, что перед ними член «Культурбунда» — товарищ Мейбаум собственной персоной.

Разумеется, все единогласно проголосовали за кандидатуру товарища Мейбаума, ибо невозможно было не согласиться со Старым Фрицем, что лучшего председателя факультетской организации «Культурбунда» им и не найти. После выступления товарища Мейбаума это стало еще яснее: новый директор общежития — человек, связанный со столькими организациями, человек, воплощающий нерасторжимое единство верхов и низов, человек, который принес в жертву самое дорогое и на собственной шкуре испытал самые чудовищные проявления периода бескультурья и организованного варварства,— был просто создан для этой должности.

Мейбауму пришлось взять назад свой отвод, и протокол собрания он подписал уже как председатель. И на него-то досадовать? Нет, для этого надо совсем потерять чувство юмора, для этого надо — особенно, если ты Роберт Исваль — совсем уж дойти до точки. Потому что когда-то у Роберта Исваля юмора и в самом деле было хоть отбавляй, а он еще к тому же себя сильно переоценивал. Правда, тут можно задать вопрос, действительно ли есть юмор у человека, который воображает невесть что о себе на том лишь основании, что обладает юмором?

Юмор — это природный дар, неосознанная манера держаться; стоит только его осознать и сознательно к нему прибегать, как он превращается в нечто такое, о чем лучше умолчать.

И вообще, твой так называемый юмор, Роберт Исваль, всегда был довольно своеобразного свойства. Он действовал безотказно, когда речь шла о других, но когда задевали тебя самого, пусть даже вполне безобидно, юмор твой далеко не всегда был на высоте. А теперь ты и вовсе бесишься, увидав, что Мейбаум остался Мейбаумом. Постарел ты, что ли, или вправду стал чересчур высокомерен? В этом тебя упрекали давно и упрекают постоянно. Но ты всегда умел возразить и им, и себе, а когда уж очень припекало, даже включал фазу истинного смирения. И все-таки в один прекрасный день тебе придется разобраться в том, как обстоят у тебя дела с высокомерием и зазнайством — слишком уж много об этом идет разговоров.

В один прекрасный день, нет, нет, не сейчас. Сейчас еще рано возвращаться назад. Вот когда твою голову украсят седины и коленки начнут плохо сгибаться, тогда ты сядешь у камина, о, разумеется, у камина, и напишешь душераздирающий роман-исповедь, где выведешь себя как некое воплощение высокомерия и зазнайства. Вот тогда ты обругаешь себя как следует, в назидание юношеству. Это будет устрашающий пример: о юноши, воскликнешь ты, разрешите старому человеку дать вам совет, не будьте такими, каким был он!

Но все это произойдет еще не так скоро. Не бойтесь, о юноши, морализирующая писанина Исваля появится значительно позже, призыв к смирению прозвучит у камина, а у нас пока еще и камина-то нет.

Роберт позвонил в редакцию, вызвал Вернера Кульмана и пятнадцать минут спорил с ним о размерах репортажа.

— Вам, молодым, всегда хочется целый роман написать! — кричал Кульман в трубку.— Когда я в «Роте фане» работал, я один раз втиснул репортаж о пожаре универмага в шесть строк.

— Но ведь универмаг-то был не твой,— сказал Роберт.

— Ну и что? — кричал Кульман.— Может, Гамбург... Так-так, вижу, вижу, куда ты гнешь. Но все равно пиши экономно, не увлекайся анекдотами. По-деловому пиши, побольше цифр и фактов, тогда отдел пропаганды уступит нам свое место. А будет много анекдотов, они скажут, что это культура, и тогда твой очерк сожрет весь мой план на неделю. Мне и так уж две недели приходится передвигать из номера в номер рецензию о кукольном театре. А тут еще, на беду, министр опять так очаровательно играл на цимбалах, и его личный референт звонит нам каждый

день и спрашивает, неужели мы не можем оценить по достоинству столь редкое явление: министр, а собственноручно играет на цимбалах, ведь в этой области у нас первенство во всем мире, ну и так далее... А моя старая приятельница Эльзбет! Она открыла еще одно искажение Моцарта и написала об этом целый трактат: «Моцарт пел по-другому». Эльзбет считает, что его никак нельзя печатать в приложении, в приложении его никто не прочтет, а ты прекрасно знаешь, каково спорить с ней, когда она что-нибудь утверждает.

— Да,— сказал Роберт,— с Эльзбет не хотелось бы портить отношения; так я уложусь в двенадцать страниц, чтобы мир как можно скорее узнал, что Моцарт пел по-другому. А, кроме того, у меня есть предложение...

— Что еще?

— РКФ летом закрывает свою лавочку или как это говорится... Можно дать серию статей о его первых шагах и что из этого вышло.

— Серию? Уж не посвятить ли ему специальный номер? Когда я работал в «Роте фане», мы ни разу не помещали серии про наши школы!

— Но РКФ — это ведь совсем другое дело. Тебе сколько хочешь места отведут. Кем только не стали его выпускники — врачами, агрономами, спортсменами, техниками, офицерами, экономистами. Тебе каждый отдел с радостью отдает свои строчки на очерк о человеке своей специальности.

— Что ж, пожалуй,— сказал Кульман.— Поговорим, когда привезешь репортаж о наводнении.

Роберт обрадовался своей идее. Так он по крайней мере убьет двух зайцев: не надо будет то и дело перескакивать от сочинения речи к зарабатыванию хлеба насущного, и все будет приведено к одному знаменателю.

Однако стоп! Так говорить не стоит, это слишком близко подходит к запретному противоречию между личным и общественным, против которого в последнее время часто со всей решительностью выступают на разных собраниях. Рудигер Клабунде, в прошлом чемпион по марафонскому бегу, опубликовал в ведущей газете по вопросам культуры большую статью «О ревизионистском содержании «новых» теорий по вопросу о взаимоотношении личного и общественного». Клабунде довел дело до того, что и слово-то «личный» стало как-то трудно сходить у всех с языка, хотя никто даже толком не знал, кто же это создал злополучные «новые теории», и так как никто в этом не признался, вся эта история получила слегка мистическую окраску.

Три дня писал Роберт свой репортаж о Гамбурге; кроме того, в его обязанности входило также отвозить жену в клинику, следить за тем, чтобы сын позавтракал и сделал уроки, отвечать на его вопросы о взаимосвязи между сухим снегом и мокрыми ногами и решительно отводить подозрения, будто между ведьмой из сказок братьев Гримм и одной из их соседок существует таинственная связь. Он варил фасоль — огромную кастрюлю, чтобы хватило на три дня, то и дело подбегал к телефону, который за день звонил ровно двадцать четыре раза, не ответил ни на одно из полученных шести писем, в течение полутора часов искал словарь иностранных слов и наконец нашел его в детской — он оказался прекрасным фундаментом для большого гаража,— три часа провел в поисках лимонной кислоты, но так и не нашел ее, выкурил семьдесят две сигареты — по поводу каждой жена сказала не меньше двадцати двух слов, и каждое слово предвещало рак легких,— посетил собрание Союза журналистов и партсобрание той же организации, выслушал на том и на другом примерно то же

самое, только на одном его называли «коллега», на другом — «товарищ», и, несмотря на все это, написал ровно двенадцать страниц по тридцать строчек в каждой о последствиях наводнения в Гамбурге.

Затем с солидным документом от редакции в кармане он поехал на север — туда, где находился факультет его молодости.

Документ этот был необходим, ведь от Мейбаума можно было ожидать и такого разговора: «Конечно, товарищ Исваль, конечно, я тебя знаю, знаю тебя как облупленного и, конечно, знаю, что ты должен вскоре держать речь о нашем факультете. Но если ты говоришь, что хочешь сейчас писать что-то для газеты, то мне все же хотелось бы кое-что уточнить. Как наш бывший студент и будущий оратор, ты, разумеется, получишь у нас полную поддержку. Как представитель партийного органа, ты, разумеется, также ее получишь, но все же это разные вещи, и я хотел бы иметь от тебя какое-либо письменное подтверждение, потому что в таких делах я люблю порядок».

Мейбаум сказал не совсем так, но он явно был доволен, когда прочитал письмо из редакции. Он отдал распоряжение своей секретарше подшить к делу копию этого документа, после чего оставил Роберта наедине с архивом факультета.

Архив был именно тем, чем он и должен был быть — свалкой. Казалось, здесь хранится каждая записочка, каждый клочок бумаги, который был исписан за тринадцать лет существования РКФ. Разрешения на поездку домой, заявления о приеме, инструкции к применению цветных мелков, проекты правил поведения в общежитии, объяснительные записки — «....из-за необходимости срочного ремонта протеза ноги не смог присутствовать на занятиях...»,— копии аттестатов, расписания занятий, приказы по кухне, в которых всякий раз речь шла об экономии и гигиене,— все здесь было. Все о прошлом и ничего о настоящем.

Однако из протоколов об окончании курса можно было почерпнуть сведения, на какой факультет какого университета подали документы окончившие. Это было уже кое-что. По крайней мере стало ясно, в каком направлении следует вести поиски.

С Робертом происходило примерно то же, что обычно происходит с человеком, который ищет в энциклопедии какое-нибудь слово, ну, скажем, «Родезия». Он сначала натыкается на «Радеберг» и, собственно, охотно перевернул бы страницу, но ему захотелось все-таки посмотреть, упоминается ли там пиво «Радебергер», такое знаменитое и так редко поступающее в продажу, и верно, здесь об этом написано и даже объяснено, почему «Радебергер»» так редко бывает в магазинах: «Пивоваренный завод, работающий на экспорт». Что ж, прекрасно звучит, всего 16 390 жителей, а завод работает на экспорт, и — ого! — летний театр... впрочем, кого это, собственно, интересует, надо добраться до «Родезии» — раджа, радиус, ракетки теннисные, Ренц Эрнст Якоб, директор цирка; Резекне — это еще что такое? — Резекне, русск. Решица, раньше Розиттен, это не там ли, где было то птицеводство, тут не написано, написано только: «Обработка сельскохозяйственных продуктов, см. Розиттен», но это уже в следующем томе, а там стоит: «Розиттен, см. Резекне»; ну, ладно, хватит, так где же эта Родезия?

Роберт искал следы Квази Рика, но сейчас он читал свое собственное выпускное сочинение, время от времени сглатывая слюну: «Таким образом, можно с точностью установить, что в романе всесторонне воплощены все пять пунктов, характеризующих социалистический реализм...»

Ну и ну!

Якоб Фильтер писал сочинение о «Матери» Горького, который, как следовало из сочинения Якоба, не только всесторонне воплотил все пять пунктов, но даже еще и изобрел их. Якоб так и писал: «...Мак-

сим Горький изобрел социалистический реализм»,— а доктор Фукс на полях замечал, что было бы лучше вместо слова «изобрел» употребить выражение «разработал в своей художественной практике», поскольку изобрести можно телефон или, скажем, громоотвод, но не социалистический реализм.

Личные дела были в порядке расставлены по полкам в отдельном шкафу; прием 1949 года, как и полагается, на самой верхней полке. Шкаф содержал материал для основательной докторской диссертации о значительном отрезке немецкой истории, и не только истории образования. Студенты с верхней полки при поступлении на факультет были на пять лет старше тех, кто пришел на РКФ десять лет спустя. Но дело было не только в пяти годах разницы: дело было в том, какие это были пять лет.

У того, кому в октябре 1949 года стукнуло двадцать пять, обязательно была в свое время солдатская книжка, и ему едва ли удалось уберечься от ранений и — если, конечно, это был человек мыслящий — сохранить чистую совесть. На вопрос о принадлежности к бывшему фашистскому вермахту, который стоял в анкете — двойном сером листе бумаги большого формата,— ему приходилось отвечать «да». А от вопроса о том, в какой воинской части он служил и в захвате каких территорий принимал участие, у него спирало дыхание, потому что... как же это, черт возьми, называлась та деревня на Буге, которую они подожгли?.. Да кто же возьмет его теперь сюда, в школу, если это станет известным?

А потом шел вопрос: «Были ли вы за границей и с какой целью?» Разве ответ на вопрос о вермахте не давал об этом исчерпывающего представления? Возможно, но здесь еще спрашивали о цели пребывания за границей, и это окончательно запутывало дело. С какой целью, например, был он в Польше? В Польше? Вернее, в Польской Народной Республике. Да нет, когда он там был, эта территория называлась не Народной Республикой, и даже не Польшей. То место, где он стал солдатом, называлось тогда еще Кольберг и принадлежало Германии, а другой город, где его как солдата зверски муштровали, находился в прилегающей к Германии части Польши, в Вартегау, как она тогда называлась, в местности, которая была, собственно, за границей и на самом деле относилась к Польше, но считалась германской провинцией. Так что же надо теперь писать в ответ на вопрос «Были ли вы за границей?»? Написать: «Да. В Польше»? Просто так: «В Польше»? Но тогда ему могут сказать, что он игнорирует новую действительность. Значит, надо добавить «в Народной Республике», но это относилось бы только к тому времени его пребывания за границей, когда он был в плену, да и то не ко всему сроку плена, а только к его части. Когда он попал в плен, Польша еще не была Народной Республикой, но чем же она тогда была, ах ты, господи, чем она была в январе сорок пятого года? Территорией Польши, временно оккупированной немцами, только что освобожденной советскими войсками, а значит, снова Польшей, Польской Республикой, но не такой, какой она была до войны, а вскоре и совсем другой — Польской Народной Республикой, дружественной страной? И как можно все это охватить в анкете?

Роберт отыскал свое дело на полке, чтобы посмотреть, как он тогда решил эту проблему. Оказалось, что он попросту не стал вдаваться в подробности и на вопрос о пребывании за границей ответил коротко: «Советский Союз, Польша». Вопрос о цели пребывания в этих странах он оставил без ответа. Да и в самом деле, как можно было определить эту цель? Захват вышеуказанных территорий? Когда он туда прибыл, они были давным-давно захвачены, и Роберт не мог считаться захватчиком хотя бы уже потому, что его военная служба состояла, грубо говоря,

из двух больших маршей: быстрого и довольно удобного — с запада на восток, и менее быстрого и менее удобного — с востока на запад. Он проехал в товарном вагоне и на грузовиках до верхнего Буга, а потом проделал тот же самый путь в обратном направлении, но уже пешком и при этом потерял сперва каблуки, потом сапоги, а также большой палец и кусок икры на левой ноге, что не способствовало и не благоприятствовало завоевательским настроениям. Правда, это было его субъективное восприятие, и оно ничего не меняло в тех объективных целях, орудием которых он должен был стать, но ведь, с другой стороны, в этой анкете речь-то идет именно о нем, о Роберте Исвале, а не о немецкой истории.

Так какова же была цель его пребывания за границей? «Защита вышеназванных территорий от их законных владельцев»? Тогда нужно было бы сделать оговорку, что Роберта Исваля никогда не прельщала роль защитника чужих земель и неведомых стран. Чувства, которые он испытывал в то время, сводились к страху, тоске по дому и голоду, и убежать оттуда ему всегда хотелось гораздо больше, чем что-то там защищать.

К этому надо еще добавить, что цель его пребывания в вышеназванных местностях менялась вместе с изменением их положения. Ведь в январе сорок пятого года его сняли с роли защитника и дали не более подходящую ему роль военнопленного. Сначала разница была не так уж велика. На шкале чувств произошла перегруппировка: голод и тоска по дому остались прежними, но заняли ведущее место, а страх стал иным. Но и это изменилось в течение последующих лет. Тоска по дому, правда, осталась, но голод стал отступать по мере того, как он отступал по всей стране, и с каждым новым шагом вперед страх слабел. Однако и это еще не исчерпывало произошедшие изменения, ибо в один прекрасный день Роберт мог бы поехать домой, но он остался, сам решил остаться еще на целый год, совершенно добровольно. Его пребывание здесь обрело, наконец, понятную ему цель, но как бы он мог все это выразить в анкете? «Действенное возмещение нанесенного ущерба по политико-моральным соображениям».

Разумеется, разумеется, ну а как быть с орденом?

Роберт посмотрел на серый формуляр. Там вслед за вопросом «Были ли вы за границей и с какой целью?» стояло: «Да. Участие в военных действиях, потом плен».

И в его автобиографии было сказано об этом ненамного больше. Все это было для него тогда еще слишком запутанно, да и сейчас, собственно, осталось не менее запутанным.

К его анкете с вложенной в нее автобиографией была прикреплена записка, на которой кто-то нацарапал красным карандашом: «Рабочий, нормальный путь развития до 45 г., в плену — слушатель антифашистской школы»; внизу тем же самым красным карандашом была проведена толстая черта, а под ней приписано чернилами, уже другим почерком: «Принять; относительно начитан, но держится с подчеркнутой самоуверенностью, семейные обстоятельства не вполне ясны, уровень знаний по арифметике — неудовлетворительный».

Если комиссия не могла себе ясно представить тогдашних отношений в семье Роберта, то виною тому были, конечно, его высказывания о Нусбанке; он даже не знал тогда, как его называть,— наверно, надо было отчимом, а он назвал «теперешний муж моей матери».

Уже одного этого было, конечно, вполне достаточно, чтобы сделать вывод, что отношения в семье «не вполне ясны». Ну, и кроме того, он наверняка дал понять, что не ладит с Нусбанком, хотя этот человек шесть лет просидел в концлагере; тут и в самом деле была явная неяс-

ность. Вот если бы они знали Нусбанка, они, быть может, кое-что бы и поняли.

Роберт встретил его без обычной в подобных случаях предвзятости. Конечно, Нусбанк не был его отцом, да и вряд ли кто-нибудь вообще мог бы сравниться с его отцом, но раз мать вышла замуж за Нусбанка, значит, для того уж была какая-то веская причина, ведь не могла же она забыть, что была когда-то женой Пауля Исваля; она знала, какие требования надо предъявлять к человеку, который собирается занять место Пауля Исваля.

Конечно, она не могла ожидать, что место это придется Нусбанку, как по мерке, но наверняка надеялась, что он все-таки будет выглядеть достойно рядом с портретом покойного Пауля Исваля.

Это была первая причина, по которой Роберт испытывал доверие к Нусбанку; второй причиной было политическое прошлое Нусбанка.

Когда Роберт был в плену, он видел Освенцим и Майданек, говорил со многими бывшими заключенными, поляками и немцами, читал дневники многих лагерников, он представлял себе — в той мере, в какой это может представить себе тот, кто не испытал этого сам,— что пришлось пережить людям в концентрационных фашистских лагерях, и он мог, помножив свой собственный опыт на то, что знал о фашизме, представить себе хотя бы примерно, что пришлось пережить Нусбанку.

Обо всем этом он в первое время всякий раз заставлял себя вспоминать, когда чувствовал, что его охватывает бешенство.

Он был готов считать Нусбанка достойным мужем своей матери. Несправедливо, убеждал он себя, все время сопоставлять его с идеализированным образом отца. Отец умер, да здравствует муж матери! Ты остался — или успел стать снова — наполовину фашистом, если не умеешь понять и принять Нусбанка и обвиняешь его в том, в чем он вовсе не виноват. Он сломанный человек, но в этом надо упрекать не его, а тех, кто привязал его к дыбе и пытал шесть лет подряд. Ты видишь только шрамы и забываешь об огне, на котором его сжигали. Ты испытываешь гнев против жертвы и забыл уже о палачах. Ты будешь последней сволочью, если не сумеешь принять Нусбанка.

Но все это помогало недолго.

У Нусбанка не только не было ничего общего с покойным Паулем Исвалем, но он так резко отличался от всех своих бывших товарищей по несчастью, что прошлое его не смогло стать мостом между ним и Робертом.

Для того чтобы это понять, Роберту не надо было даже встречаться с секретарем районного комитета Хайдуком, воевавшим в Испании, прошедшим Верне и Дахау и оставшимся человеком, которому во всем хотелось подражать — даже в манере разговора,— тем самым Хайдуком, благодаря которому Роберт мог представить себе, как живых, героев книг об Испании и о котором вспоминал всегда, когда речь заходила о коммунистах.

Для этого не нужны были истории, рассказанные Гердом Трулезандом о его дяде, слесаре-инструментальщике из Штеттина, который, вернувшись из концлагеря, стал директором завода в Штральзунде и на все упреки, что работает свыше сил, заявлял: «Я восемь лет пролежал в холодильнике, а потому свеж, как огурчик». Об этих людях Роберт узнал уже после того, как сбежал от Нусбанка на факультет.

Но еще раньше, в плену, он встретил Гейнера Зонневальда, в прошлом моряка, потом такого же бойца интербригады, как Хайдук, и такого же узника концлагеря, как дядя Трулезанда, а позднее штрафника девятьсот девяносто девятого батальона и, наконец, военнопленного в польском лагере. Зонневальд мог бы уехать домой уже через год — когда ему сообщили, что личность его установлена и он может тут же

собираться в Германию, где он очень нужен,— но он не поехал. Он остался еще надолго в лагере, и одним из тех, кто у него учился, был Роберт Исваль.

А в один прекрасный день в лагерь пришли Данута и Ванда и начали давать первые уроки антифашизма немецким военнопленным. Ну и задали же они им жару! Одной было семьдесят четыре года, другой — сорок; одна знала Ленина и Розу Люксембург, была еврейкой, входила в состав прежнего польского ЦК и никогда не упоминала о Сталине; другая нелегально жила в Берлине, объездила в качестве курьера под чужими паспортами весь мир, часто вспоминала о довоенном кафе «У вдовы Цунца» и никогда о климате Воркуты; одна придавала большое значение пению и яростно взмахивала своей хозяйственной сумкой, когда в «Варшавянке» недостаточно четко звучали «вихри враждебные»; другая утверждала, что человек тогда теряет свой обезьяний хвост, когда по-настоящему поймет «Капитал»; одна доставала для них обувь в Красном Кресте, другая клялась, что Международный Красный Крест — не что иное, как плохо замаскированная банда американских агентов, но тем не менее сумела раздобыть в варшавском филиале этого общества у его председателя-швейцарца, «доброго дяденьки», пятьсот Библий, отпечатанных на тончайшей бумаге, и уверила их, что бог не будет иметь ничего против, если эту бумагу они пустят на самокрутки. Одна ругала Роберта за то, что он портит Гейне неправильной интонацией, и переводила для него Мицкевича, а другая показала ему, как надо писать передовую статью и обращаться с ротатором. Одну звали Данута Авербах, другую — Ванда Заика; у обеих при всей придирчивости было почти необъяснимое терпение, и позднее, когда Роберт встречал какого-нибудь учителя или учительницу, он невольно сопоставлял их с собирательным образом Ванды и Дануты и утаивать от себя результат этого сопоставления считал просто несправедливым.

Но у Нусбанка не было с ними ничего общего.

Он был педант и одновременно расточитель, болтун и любитель из всего делать тайну, тиран и трус, революционер и обыватель и при всем том еще комедиант — в общем, весьма жалкий заместитель Пауля Исваля.

Нусбанк был в последние годы Веймарской республики функционером в правлении одного коммунистического жилищного товарищества; вскоре после переворота он поступил на работу в нацистское жилищное управление. За год до войны гестапо упекло его в Заксенхаузен, так как в его доме был арестован подпольщик.

Роберт всегда сопротивлялся соблазну преуменьшить подвиг солидарности, совершенный Нусбанком; ему было хорошо известно, что для этого требовалось не так уж мало, и он знал, по какому счету пришлось расплачиваться Нусбанку. Но Нусбанк держался так, что уважение к нему не могло оказаться прочным и длительным.

Когда Роберт впервые встретился с этим человеком, занявшим место его отца, ему было, среди многочисленных рукопожатий и похлопываний по плечу, неоднократно повторено, что отныне следует помнить главное: теперь он сын всеми уважаемого представителя нового порядка и ему необходимо извлечь уроки из фашистского прошлого вообще и прежде всего из своего фашистского прошлого.

Затем Нусбанк предложил ему прогуляться вместе с ним по городку Парену. Нусбанк знал здесь почти каждого и при первой возможности представлял Роберта, всякий раз повторяя одну и ту же тираду: хотя у него с сыном и не было в прошлом никаких точек соприкосновения, в будущем они непременно изменят это положение, о чем уж он, как отец, позаботится, да и сын принес с собой из плена определенные предпосылки для этого, о развитии которых уж он, как отец, по-

заботится. Нусбанк собирался также позаботиться о развитии города Парена, и, по его словам, получалось, что в самые ближайшие годы городок станет таким, что им могло бы гордиться даже коммунистическое жилищное товарищество, в котором был функционером Нусбанк в годы Веймарской республики, и если только Роберт его верно понял, то в довольно короткий срок Парен будет называться уже не Пареном, а Нусбанкштадтом.

Поучениям Нусбанка, его предупреждениям и заклинаниям, казалось, не будет конца. Он не одобрял медные пуговицы на старом мундире Роберта и его английский покрой: по его мнению, это могло быть воспринято советскими друзьями в городе как провокация. И он тут же разъяснял членам семьи черты новейшей британской политики на Ближнем Востоке. Он критиковал чересчур соблазнительную походку домашней работницы и считал своим долгом поставить Роберта в известность об опасностях, которые таят в себе случайные половые связи. Прическа его напоминала стрижку прусского унтер-офицера, и Роберт, разумеется, стригся не так, как надо, и это придавало ему сходство с космополитом, а космополитизм, как известно,— оборотная сторона шовинизма, и высказывание Гёте по этому поводу понимается обычно совершенно неверно, да и вообще у Гёте было много разных причуд.

Первый скандал разразился уже через неделю: Нусбанку не понравилось, что Роберт опять ищет место электрика, он хотел устроить его на работу в жилищное управление, потому что еще Горький говорил, что жилищем можно убить человека, словно топором, а сейчас речь как раз и идет о распределении топоров и о том, чтобы дело это попало в действительно прогрессивные руки. Жилище — это ведь не просто место жительства человека, это прежде всего среда, часть среды, а следовательно, часть материального существования, бытия, а бытие, как известно, определяет сознание, формирует человека — ура, ура, да здравствует!

Роберт сказал как можно спокойнее:

— Не спустишь ли ты меня хоть на минутку со своих отеческих колен? И не поставишь ли ты в угол свой рупор?

«Рупор» прозвучал, кажется, слишком громко, но все остальное Роберт сказал очень тихо. Однако это не помогло. Лицо Нусбанка налилось кровью, и он взревел, как бык. Из его крика выяснилось, что в Роберте все еще живет фашистский зверь и что Роберт готов стать убийцей своего отчима.

Роберт выбежал на улицу и через несколько шагов встретил домашнюю работницу с соблазнительной походкой. Ее звали Гертрудой, и она, как видно, не была в курсе тех опасностей, которые, по мнению Нусбанка, таят в себе случайные половые связи, а может быть, просто плевала на них, точно так же, как Роберт в этот вечер и впредь плевал на Нусбанка.

Все это и еще многое другое стояло за коротенькой фразой, написанной на бумажке, приколотой к анкете Роберта: «Семейные обстоятельства не вполне ясны».

Если бы они — Старый Фриц и в особенности Ангельхоф — знали тогда все эти подробности, интересно, приняли бы они его на факультет? Наверно, все-таки приняли бы, потому что кто же из тех, чьи личные дела хранились в этом шкафу под рубрикой «1949 год», мог представить комиссии вполне ясные сведения о семейных и других обстоятельствах?

Разве что девушки, если говорить о рабочей группе «А-1», у них все было в полном порядке, их анкеты были белы, как снег, они могли писать «не служ.» в ответ на вопрос о службе в гитлеровской армии. И за

границей они тоже никогда не были, поэтому им не надо было отвечать на вопрос о цели их пребывания там.

Впрочем, нет, не так уж тут все было просто. Вера Бильферт, швея, например, родилась в Польше и приехала в Германию, в Штаргард, только в 1944 году, а следующей весной вместе с матерью ушла пешком в Мекленбург, погрузив весь скарб и двоих братишек на ручную тележку. Ей было тогда четырнадцать лет, и была она, наверно, ненамного выше этой тележки, да и сейчас она ненамного выше.

Однако у нее и у Розы Пааль были еще живы родители, когда они пришли на факультет, и о случайных, как это там называют, связях тут не могло быть и речи, да и о неслучайных тоже. Можно себе представить, каково пришлось бы Трулезанду, если бы он подъехал к ним со своими рассказами про камни в животе и всякими намеками! Но Трулезанд старался выражаться как можно деликатнее, когда обстоятельства вынудили его коснуться этой темы.

А обстоятельства заключались в его разорванной ночной рубашке.

— Такую рванину,— сказал он Вере,— я не могу продемонстрировать моей тете, ведь это дорогая память. Она начнет расследовать причины столь плачевного ее состояния, а об этих причинах с моей теткой вообще говорить невозможно.

— Ладно,— сказала Вера,— я-то ведь не твоя тетка, со мной возможно.

Но Трулезанд не проявил никакого желания углублять эту тему.

— Я явился к тебе не ради покаяния, а ради самой рубашки, короче, потому, что ты швея, а я плотник.

Он попытался, строя страшные гримасы, выпроводить из комнаты Роберта и Квази, которые привели его сюда, к девочкам, вместе с его разорванной рубашкой, однако ничего не добился.

— Можешь спокойно рассказывать,— заявил Квази.— Откровенность и в этих вопросах принадлежит к квази лучшим чертам членов Союза свободной немецкой молодежи.

— Разумеется,— поддержал его Роберт,— а Вера и Роза, судя по всему, не из тех, кого тебе удастся провести.

Роза Пааль покраснела и подняла руки, словно защищаясь.

— Не хочу я ничего слушать, наверно, какая-нибудь гадость. У Исваля такое выражение лица!..

— Да нет же, девочки,— сказал Трулезанд,— у него всегда такое выражение. У нас один раз была лекция про выражения лиц, физио... Нет, забыл, про что-то похожее на гномов — про физиогномов, что ли, ага, про физиономов, в общем, насчет того, отражается ли душа и порок на лице, ну и всякое такое, но в конце концов, лектор научно доказал, что все это совсем не так. Поэтому не принимайте во внимание, что там за лицо у Исваля. Но вот намек на то, что моя рубашка связана с какой-то гадостью, меня задевает. Придется кое-что разъяснить, а не то у вас еще останутся сомнения.

Прежде всего он сообщил девочкам тот факт, что сердце его легко воспламеняется — обстоятельство, которое, впрочем, его совсем не удивляет, ведь его отец плавал в свое время по морям. Потом припомнил название доклада, который однажды слышал. «Человек как единое целое» назывался доклад.

— Это безусловно так,— заявил Трулезанд.— А раз человек — единое целое, то нечего удивляться, что у него воспламеняется не одно только сердце. Это вам понятно, девочки?

Девочки сначала сделали вид, что ничего не поняли, но потом Роза Пааль выпалила:

— Значит, все-таки какая-то гадость!

— Глупости,— сказал Трулезанд.— Просто мне удалось выяснить,

что нервы моего живота и мое сердце неразрывно связаны друг с другом. Представляют собой единое целое.

Он рассказал свою знаменитую историю о танцплощадке и о том, как у него в животе перекатываются камни, словно у волка из сказки про семерых козлят,— особенно в тех случаях, когда оркестр играет прощальный марш «Пусть приснится ангел вам — розы, розы по крылам!»

— И в результате этого,— печально продолжал он,— мне приходится избегать музыки; тогда еще кое-как получается.

— Что получается? — спросила Вера Бильферт.

Роберт подавил смех, а Квази Рик заявил, что этой теме надо будет посвятить специальное собрание группы, и девочки опять покраснели.

— Послушайте-ка,— сказал Роберт,— давайте уж я доскажу вам эту историю до конца, а то он никогда не доберется до своей рубашки, а вы, пожалуй, еще заболеете краснухой. Так вот, когда мы на днях были в кафе «Рикки», Герду пришла в голову блестящая идея. Он несколько раз подряд танцевал с одной и той же девицей, и было здорово заметно, что его отец в свое время плавал по морям. Но еще задолго до того, как оркестр начал играть «По домам, по домам», наш Трулезанд сбежал — отправился домой. Поэтому он чувствовал на обратном пути не боль в животе, а любовь в сердце — оно явно воспламенилось. И теперь он только и ждет возможности встретиться с этой девчонкой, но уже без музыки. Эта девушка — мы приближаемся, наконец, к нашей рубашке,— эта очаровательная девушка живет недалеко отсюда, где-то в конце аллеи, среди садово-огородных участков. Если бы у нас не было вечерних занятий, он наверняка подкараулил бы ее на обратном пути, но, к сожалению, это отпадает. Значит, остается только утро. Однако насчет утра у Герда Трулезанда особая точка зрения. А ну-ка, выскажи свою точку зрения, Герд!

— Моя точка зрения заключается в том,— сказал Трулезанд,— что нечего приставать к девушке, когда она спешит на работу. Может, она не выспалась, или думает в эту минуту о своем начальнике, которого не выносит, или, может, она опаздывает, а тут ты, откуда ни возьмись, выступаешь из утреннего тумана и говоришь: «Привет, девушка!» Утро вечера дряннее, во всяком случае, в таких вещах.

— Да,— сказал Роберт,— такова его точка зрения, и потому он никогда не подойдет к этой девушке, поскольку у него вечером занятия, а утром принципы. Разве что в воскресенье, когда она пойдет в церковь, а потом на прогулку в лес.

— Со мной это не выйдет,— проворчал Трулезанд,— с меня довольно опыта Исваля.

— А у него тоже есть опыт? — язвительно спросила Вера Бильферт.— Но мы опять ушли в сторону от нашей рубашки.

— Этот опыт уже не имеет значения,— поспешно заявил Роберт.— Странно, но теперь, когда мы рассказали столько вставных новелл, история с рубашкой как-то поблекла. Я расскажу ее совсем коротко. Девушка из кафе «Рикки» проходит каждое утро около половины восьмого по аллее, а Трулезанд каждое утро около половины восьмого стоит у окна и, краснея, следует за ней взглядом.

— Краснея — это вранье,— вмешался Трулезанд,— и следует взглядом. Очень мне надо за ней следовать! Но ноги у нее, девочки,— можете спокойно спрятать ваши!

Обе как раз это и сделали. Вера, разложив на коленях рубашку Трулезанда, внимательно рассматривала дыру, словно увидела ее впервые. Роза убрала свои длинные, немного худые ноги под стол, подальше от любопытных взглядов Роберта.

Роберт усмехнулся и продолжал:

— Как только эта девица из кафе «Рикки» минует наш дом, она исчезает из поля зрения Трулезанда. Но Герд не теряется, он выбегает из комнаты «Красный Октябрь», мчится по коридору, разумеется, в ночной рубашке, и оказывается у окна умывалки как раз вовремя, чтобы наблюдать за торжественным шествием фрейлейн «Рикки» с еще более близкого расстояния. Из собственных наблюдений могу подтвердить, что тут есть на что посмотреть.

Он прошелся по комнате, прислонился спиной к печке, в раздумье поглядел на Веру и Розу и, наконец, сказал Трулезанду:

— И все же нашим юным соученицам нечего, как я вижу, бояться сравнений.

— А Исваль-то, оказывается, неандерталец,— сказала Вера, обращаясь к Розе.

Роза кивнула и, заметив оценивающий взгляд плотника Трулезанда, направленный на свою особу, поспешно добавила:

— И Трулезанд тоже.

Рик, как видно, почувствовал себя обойденным. Он подошел поближе к девушкам, осмотрел их столь же старательно, сколь бесцеремонно, и сказал с обидой:

— Я хотел бы кое-что уточнить, дорогие соученицы, а именно следующее: в этом смысле я тоже квази неандерталец.

Все засмеялись, а Роберт продолжал свой рассказ:

— Сегодня утром Трулезанд проспал свое время — да и что тут удивительного, если вспомнить о вчерашнем собрании. Но я проснулся почти что вовремя и успел еще увидеть, как фрейлейн «Рикки» нырнула за угол дома. Я как заору: «Герд, скорей, она уже с той стороны трибуны!» Тут мой Трулезанд как вскочит с постели — и к двери, но порыв его вступил в конфликт с инерцией его рубашки. Рубашка большей своей частью оставалась еще в комнате «Красный Октябрь», в то время как сам Герд был уже в умывальной. Он стоял у окна, сердце его пылало, а зад его овевал свежий утренний ветерок...

Трулезанд в бешенстве, теребя свои черные кудри, заявил:

— Ну-ну, нечего сочинять поэмы о моем телосложении! Но если тебе все еще охота цепляться за мою рубашку, то берегись, как бы я не поведал о красной пожарной юбке с синим кантом.

— Синей с красным кантом,— буркнул Роберт.— Прекрати!

Девочки стали подначивать Трулезанда, но он наотрез отказался рассказывать.

— Это наши мужские дела. Зашейте-ка лучше мою ночную рубашку, хотя, если считаться с принципами единства формы и содержания, разорванная рубашка подходит мне сейчас гораздо больше. Как человек я в данный момент далеко не единое целое.

Мейбаум вошел в архив с кофейником и двумя чашками.

— Ну как дела, товарищ Исваль? — спросил он.

— Да помаленьку,— ответил Роберт.

— Если бы ты мне сказал, какова основная цель твоих изысканий, я мог бы, пожалуй, дать тебе кое-какие указания.

— Я и сам еще не знаю, какова основная цель. Пока просто роюсь в этом хламе и пытаюсь уловить дух прежних лет.

— Пытаешься уловить дух? Позволь, к чему бы это?

— Вспоминаю при помощи носа. Если мне удается выяснить, чем пахла та или иная ситуация, то остальное уже приходит само собой.

— Чем пахла ситуация? Своеобразно.

— Возможно, но это помогает. Например, весной пятидесятого года в нашей комнате очень сильно пахло просмоленным деревом, и я знаю почему.

— И ты даже сейчас чувствуешь запах? А что это, собственно, был за запах? Откуда он взялся?

— Он взялся от телеграфного столба, который мы стащили. Теперь-то я могу тебе это рассказать, а тогда ты, наверно, поднял бы бучу. Трулезанд, Фильтер и я две ночи подряд распиливали его и перетаскивали в нашу комнату. Фильтер ничем особенно не блистал, но в деле со столбом он был просто неоценим. Ведь он лесоруб, а потому работал за двоих — за себя и за Квази, который отказался в этом участвовать.

— Очень разумно. А что вы, собственно, собирались делать с тем столбом в вашей комнате?

— Как что? Топить, разумеется. Я и не думаю упрекать тебя, но с дровами вы нас здорово прижимали.

— Мы? Это не мы. Общее экономическое положение в стране не давало других возможностей. Если бы ты знал, каково приходилось тогда мне как директору общежития. Порядком из-за вас набегался. А потом, ты и сам говоришь, дело было весной!

— Да, по календарю; но в комнате «Красный Октябрь» стоял собачий холод, мы уж хотели переименовать ее в «Белый февраль», только Трулезанд не соглашался, поскольку это могло повести к политическим недоразумениям.

— Совершенно верно,— сказал Мейбаум.— И тогда вы попросту украли телеграфный столб? Это можно было бы расценить как саботаж. Мне и сейчас становится жарко, когда я подумаю, что я, директор общежития...

— Ну, не так уж это было страшно,— заметил Роберт.— Мы ведь столб не из земли вырыли и проводов с него не снимали. Якоб Фильтер нашел его, а если бы его нашел кто-нибудь до нас, то все равно бы утащил. Столб лежал в кустах, за пустырем с разбитым бункером — туда никто не решался ходить из-за мин. Только Якоб Фильтер решился. Он в лесу уже не раз откапывал мины и уверил нас, что возле столба их вообще нет.

— И тогда вы этот столб просто перетащили к себе и спалили?

— Да нет, не так-то это было просто. Во-первых, столб был порядочной длины, и нам пришлось клянчить у дворника пилу, а тут еще Квази отказался участвовать.

— И вполне правильно поступил, только он должен был сообщить об этом мне.

— Попробовал бы только! Да к тому же он был от нас в полной зависимости. Он ведь был тогда по уши влюблен в ту медичку и все время спрашивал у нас совета. Но мешал он нам здорово. В вопросах общественной собственности он был крайне щепетилен, и если в детстве играл в «разбойников и жандармов», то наверняка всегда был жандармом. Стоило только его послушать, как он у себя в Дёмице разоблачил расхитителей сахара. Он ведь был жестянщиком на сахарном заводе. Там все время пропадал сахар, и притом в огромных количествах. Завод тогда еще находился под контролем оккупационных властей, и начальники стали уже раздражаться, потому что сахар пропадал прямо центнерами.

— И Квази все это раскрыл?

— Да, но не из тщеславия и не из-за того, что хотел получить вознаграждение. Когда мы ему на это намекнули, он пришел в бешенство. Как завопит: «Да ведь это же был квази твой сахар, и твой, и твой! Что, разве не так?» И при этом все тыкал нас своим заскорузлым пальцем в живот и чуть ли не ревел. Нет, он был детективом из принципа, и честным он был тоже из принципа. И за общественную собственность стоял горой уж во всяком случае из принципа.

— И был совершенно прав. Так как же он разоблачил воров?

— Сообразил. Вынести с завода сахар никто не мог — каждого обыскивали. Все выезжающие из двора грузовики тоже проверяли. Завод был обнесен высоким забором, вход охранялся, а подземных ходов не было. Квази все это как следует взвесил, и тут ему в голову пришла догадка — по воздуху!

— По воздуху? Уж не хочешь ли ты сказать, что у воров был собственный вертолет?

— Эта идея не так уж далека от истины. Квази и это приходило на ум. Но он это отверг. Зато он подошел совсем близко к решению. Окончательно же он все понял, когда во время спортивного праздника смотрел на одного метателя молота. В следующую ночь он залез на крышу завода и застал там другого метателя на месте преступления. Но тот манипулировал не куском металла на толстой проволоке, а маленьким мешочком с сахаром, которому придавал нужное ускорение, крутя его над головой на крепкой веревке, мешочек летел через забор в кусты, где его поджидали другие лакомки.

— Ничего не скажешь, рафинированные ребята. Ну и что же, Квази посадил их?

— Да где там! Этот метатель сахара был его старый приятель. Они бросили это занятие, и Квази вполне удовлетворился.

— Он поступил неправильно, товарищ Исваль.

— Возможно, но ведь Квази не был доносчиком.

— Не знаю, уместно ли для данной ситуации это выражение. Во всяком случае, в таком виде эта история не подойдет...

— Не подойдет? Для чего?

— Ну, для торжественного вечера. А то бы отлично можно было ее использовать: «Студенты, которые в то время пришли на факультет, показали себя с лучшей стороны во всех областях общественной жизни. Они не только создавали собственными руками материальные ценности, они охраняли эти ценности, проявляя незаурядные индивидуальные качества. Вот, например, студент Квази...

— «Квази» — его прозвище.

— Совершенно верно, так я и думал. При всем желании я не могу вспомнить студента по фамилии Квази. А ваши прозвища были мне неизвестны. Вы так мало обращались ко мне, как к директору общежития, товарищ Исваль... Но мне и в самом деле жаль, что нельзя воспользоваться этой историей. Мне как раз пришло в голову, какой прекрасный конец мог бы у нее быть.

— А ну-ка расскажи!

— Итак, Квази наблюдает, как вор перебрасывает сахар по воздуху. И тут возникает конфликт. С точки зрения принципа он должен донести на вора, но против этого восстают в нем остатки ложно понятой солидарности. Возможно, он служил в свое время в фашистском вермахте и еще не отделался от извращенных представлений о товариществе. С другой стороны, он принадлежит рабочему классу и отныне является хозяином заводов и производимых на них ценностей. Таков, стало быть, конфликт. И пока там, на крыше, в нем борются противоречивые чувства, он замечает вдруг, что вор как-то особенно ловко манипулирует мешочками с сахаром. Вот тут-то и приходит решение! Блестящее решение, и с него начинается поворот темы. Как тогда, на спортивном празднике, при наблюдении за метателем молота ему пришла в голову гениальная догадка, заставившая его влезть на крышу, так и сейчас метатель сахара возвращает его к метателю молота!

— Как так?

— А вот как, товарищ Исваль. Он открывает у вора спортивный талант. Он выходит из-за трубы и говорит: «Этого, Кристиан, я от тебя, моего старого товарища, никак не ожидал. Разве ты не знаешь, что миллионы людей нуждаются в этом сахаре?» Вор страшно испуган и видит себя уже за решеткой, что, собственно, было бы вполне справедливо. Но Квази разрешает конфликт по-иному. Он похлопывает вора по бицепсам и говорит: «Ты неправильно используешь свой талант. Ты растрачиваешь его на мешочки с сахаром...» Это вообще хорошо сказано, товарищ Исваль,— вор растрачивает свой талант. Это верно не только в смысле образа, это верно и в буквальном смысле слова! Затем Квази советует вору посвятить себя спорту. Или нет, еще лучше, он указывает вору на то — эта мысль должна возникнуть раньше, когда Квази наблюдает за настоящим метателем молота,— итак, он указывает вору на то, что в районном масштабе метание молота еще очень отстает и что район на предстоящем соревновании с другим районом может потерять по метанию молота драгоценные очки. И тут для вора открываются огромные возможности. Если он — так говорит ему Квази на крыше,— если он примет участие в этом соревновании и выиграет его, тогда Квази не станет на него доносить. И, разумеется, с этого же дня должно быть прекращено хищение сахара.

— Гм,— сказал Роберт,— и, разумеется, новый метатель молота выигрывает соревнование и завоевывает очки для своего района. Не так ли?

— Совершенно верно!

— Ну, не знаю. Скорее это похоже на новеллу фрау Тушман. «Не пожелай сахара ближнего своего» могла бы она называться или, может быть, «Сахар и молот». А то, пожалуй, еще «Следы сахара». Но, к сожалению, Рик испортил эффектный конец.

— Кто?

— Карл-Гейнц Рик, детектив высшего класса, по прозвищу Квази.

— Рик? Так это он?..

— Да, Рик, перебежчик, покинувший Демократическую Республику!

— Совершенно верно, покинувший республику... Почему же ты сразу не сказал... Нет, тогда это все не годится. О нем лучше всего вообще не говорить на торжественном вечере. Я считаю, что о подобных элементах ни в коем случае не следует говорить.

— Ясно. То есть, по правде сказать, не так уж ясно. Из нашего выпуска перебежали только трое, но как раз тогда, когда рассказываешь, чего за это время добились остальные, можно, пожалуй, сказать и об этих троих болванах. Рик, например, со всеми своими талантами пропадает теперь в Гамбурге, содержит ресторанчик.

— Нет, нет, товарищ Исваль, я попросил бы тебя из самых принципиальных соображений: ни слова о Рике. Разумеется, можно вскользь упомянуть о том, что некоторые — не стоящее разговора меньшинство — и не выдержали экзамена, поставленного перед ними историей, но имя Рика не следует упоминать ни в коем случае...

— Он не стоит памяти, так, что ли?

— Совершенно верно.

— Ну что ж, приходится с этим согласиться. Мне было бы тоже нелегко найти верные слова, чтобы сказать о нем. Пожалуй, речь — это все-таки нечто другое, чем роман.

— А ты что, собираешься роман писать?

— Да нет, куда уж! Как только представлю себе это мучение... Годами корпеть над одной вещью — нет, на это у меня пороху не хватит. Да и теперь опять входят в моду очень уж толстые романы, примерно такого формата, как «Унесенные ветром», тысяча восемь страниц про

Скарлет О'Хара с зелеными глазами без единой коричневой крапинки... Недавно к нам в редакцию пришел один молодой автор, показывал свой рабочий план. Он собирается к шестьдесят четвертому году написать девятьсот страниц. И название у него уже есть: «Камни остаются навеки». Не знаю, читал ли он «Унесенные ветром», но противопоставление в заглавии звучит программно. Программные декларации в названиях тоже вошли в моду. Один озаглавил ничтожную историйку, скорее напоминающую плохонький романс, весьма многозначительно: «Этого ветру не развеять». Опять ветер и опять программное противопоставление зеленоглазой Скарлет. Я прямо так и вижу автора, как он швыряет на стол в редакции свой тоненький манускриптик и вещает: «Этого ветру не развеять!» Ну и самомнение у этих людей! Недавно вышла из печати еще одна толстенная книга, и тоже не без ветра. Называется она «Нет такого ветра, что прогнал бы мечты». Неплохо — семьсот страниц воет ветер, а мечты остаются на месте. Нет уж, с романом я погожу.

— Не знаю, товарищ Исваль, пожалуй, твое отношение к этому делу не совсем правильно. Новая литература должна быть оптимистичной, она ведь отражает наш новый общественный порядок. Это, по-моему, вполне закономерно.

— Возможно. Но я всегда был хулителем. Это даже записано в протоколе о моем приеме на факультет. Правда, выражено как-то поприличнее, но все же записано. Да, кстати, тут, на полке сорок девятого года, почему-то не хватает одной папки.

Мейбаум взглянул на него с тревогой.

— Быть не может. Наш архив в полном порядке. Об этом забочусь лично я с тех пор, как занимаю должность директора.

Роберт подошел к шкафу и показал на полку сорок девятого года.

— Пожалуйста, вот «Раабе», «Риберт», а потом идет «Рорбах». А ведь сначала должен был бы стоять «Рик», но его нет.

— Ах, так, да, совершенно верно... Его папку мы вынули, после того...

— После того как он сбежал?

— Совершенно верно... Так это обычно делается.

— Ах, вот оно что. Ну ладно, неважно. Он не стоит памяти, точка.

Мейбаум поднялся и убрал со стола кофейник и чашки.

— Если тебе понадобятся какие-нибудь разъяснения, приходи прямо в мой кабинет. Я дал секретарше соответствующие распоряжения.

— Спасибо,— ответил Роберт.— Обязательно приду. Ты ведь наверняка знаешь, где теперь работает большинство окончивших. Мне бы хотелось кое-кого разыскать, а для этого нужны адреса.

Мейбаум поправил очки в роговой оправе, которые он носил теперь вместо молотовского пенсне, и сказал обрадованно:

— Блестящая идея. У меня, правда, не обо всех есть сведения, но об очень многих. Если б тебе удалось показать, как наши бывшие студенты, стоя у пульта управления в разных областях нашего хозяйства, руководят новым государством,— это было бы просто великолепно.

— Совершенно верно,— сказал Роберт.

Он взял папки, снова поставил их на место. И при этом заметил пустоту, которая так и осталась между папками Риберта и Рорбаха, после того как он продемонстрировал Мейбауму, что папка Рика отсутствует. Он придвинул друг к другу Риберта и Рорбаха и задумался. Как же звали тех двоих? Фамилию одного он вспомнил сразу — слишком уж она противоречила странным склонностям того, кто ее носил: Ноннен-махер * — вот как его звали.

А другого? Его тоже удалось вспомнить, потому что Ангельхоф

---

* Непереводимая игра слов: Nonne — монахиня *(нем.)*.

имел привычку называть фамилию этого студента на каждом собрании и до и после его бегства — для устрашения других. Кажется, Фипер или что-то в этом роде. Да нет, не Фипер, а Фибах, правильно, Фибах.

Папка с надписью «Фибах» стояла на своем месте и с надписью «Нонненмахер» — тоже. В каждую была подшита карточка, на которой красным карандашом стояло: «Перебежч.».

Тут было все совершенно ясно. Неясно было одно: почему такой надписи нет в папке Рика или, вернее, почему здесь вообще нет папки Рика.

— Ладно, увидим,— пробормотал Роберт Исваль.

Мейбаум предложил ему пообедать на факультете, но Роберт решил пойти в город. Он давно здесь не был и радовался этому свиданию, а кроме того, надеялся встретить кого-нибудь из знакомых.

Иногда он видел кое-кого из них в Берлине, но почти все приезжали в столицу по случаю какого-нибудь совещания или конференции, и обычно начальник или просто шофер служебной машины с нетерпением ждал конца разговора. А потому, собственно, ни на что другое не оставалось времени, кроме как заверить друг друга, что надо будет как-нибудь встретиться по-настоящему — поболтать, выпить кружку пива где-нибудь в спокойном месте.

Роберт привык делать различие между теми, кто говорил в этом случае о «кружке пива», и теми, кто заявлял о «бутылке вина», он взял себе за правило избегать любителей вина — и не только потому, что всегда предпочитал пиво вину. Он подозревал, что люди, считавшие вино подходящим напитком для такого разговора, вряд ли оставались теми, чем были когда-то — его друзьями и однокашниками. Ему всегда мерещилось в таком предложении хвастливое: «Уж теперь мы можем себе это позволить!» — и не верилось, что за бутылкой вина в компании с тем, кто «уж теперь может себе это позволить...», получится разговор о прежних временах на Роберт-Блюмштрассе.

И в то же время он смеялся над собой, называл себя романтиком и узнавал в себе того простоватого парня, который дал в лагере клятву, что, вернувшись домой, будет — как бы хорошо ему ни жилось — в день годовщины своего взятия в плен есть не из тарелки, а из заржавленной консервной банки, да еще деревянной ложкой, и притом обязательно суп без жиров и без мяса — из одной только крупы или брюквы. Эту клятву он позабыл уже в первую годовщину, и не только потому, что в тот день на обед были картофельные оладьи.

Но от своего, довольно комичного, впрочем, «критерия выпивки» он никак не желал отказаться. Вина, конечно, можно выпить, рассуждал он, но позиция эта нам не подходит, а тем более когда приглашение подкреплено сентенцией: «Уж теперь мы можем...»

Самый неприятный случай в смысле «уж теперь...» произошел у него с бывшим футболистом Тримборном. За это время Тримборн успел сделаться известным химиком и руководителем большой промышленной лаборатории. Он стал замечательным специалистом, и его жизненный путь и карьера были просто образцом для речи в актовом зале. Многие патенты носили его имя. Работа его приносила государству ежегодно сотни тысяч марок доходу, и государство выражало ему свою благодарность, награждая премиями и орденами.

Роберт встретил Тримборна на Фридрихштрассе, и в первую же секунду его охватил страх; Тримборн, здороваясь с ним, снял шляпу и степенно держал ее в руке в течение всего разговора. Роберта все время подмывало сказать: да надень ты свою дурацкую шляпу, старик! И он старался представить себе, как Тримборн сидел тогда возле печки и сушил на голове черный колпак, которому Квази Рик придал вполне со-

временную форму, но это ему не удавалось: тот Тримборн и этот Тримборн были совершенно разными людьми.

Тот был огромный, грубоватый парень, рыбак из Фрееста, зубрила и любитель пива, свой в доску: во время болезни Квази он нередко таскал котелок с супом из столовой в общежитие. Это расстояние он преодолевал бегом, и Квази получал суп еще теплым, а Тримборн поспевал вовремя на занятия, кроме того, это была еще для него, как для футболиста, прекрасная тренировка.

Тот Тримборн мужественно перенес свой ораторский провал во время выборов в студенческий совет; возвращаясь из Фрееста после воскресенья, он привозил товарищам по комнате свежую рыбу, а когда вечером, шагая по городу с вокзала, пел вместе со всеми «По долинам и по взгорьям», при взгляде на его широкую спину невольно думалось: да, с таким пройдешь и по долинам, и по взгорьям.

Этот, новый Тримборн стоял теперь посреди Фридрихштрассе, держа в одной руке серую фетровую шляпу, а в другой авоську с луком — он, как выяснилось, только что вернулся из Бомбея с Международного химического конгресса.

Да, конечно, уж теперь можно себе это позволить — посмотреть мир, кое-что ведь собой все-таки представляешь, даже англичане купили один из его патентов, а на той неделе он едет в Стокгольм, правда, невероятно дорогая прогулочка, но что поделаешь, теперь все чаще приглашают, химия ГДР снова завоевала почетное место, нас уважают, и нельзя сказать, чтобы дело обошлось без... ну, да кто же станет сам себя расхваливать... Ну, а ты как живешь, старина?

Роберт, словно завороженный, глядел на шляпу, но почти с той же силой его взгляд притягивала к себе авоська с луком. Лук в то время был таким же деликатесом, как бананы. Но Роберт им интересовался во много раз больше, чем бананами, и в конце концов не смог удержаться от вопроса, где Тримборн раздобыл столь прекрасный лук, да еще полную авоську.

Химик поднял свою добычу вверх с таким же гордым видом, как раньше, в давно прошедшие времена подымал, наверно, семикилограммовую щуку, и проговорил как ни в чем не бывало:

— В Бомбее.

Роберт не хотел этому верить, но после многочисленных заверений Тримборна ему не оставалось ничего другого. Великий химик по пути с конгресса на аэродром в Бомбее купил пять кило лука, сел в самолет компании «Эйр-Индия» с авоськой, полной луковиц, пролетел над морями и городами, сделал пересадку в Цюрихе, потом еще одну в Праге, приземлился в Шёнефельде, а оттуда приехал в город и сейчас стоит здесь на Фридрихштрассе, собираясь укатить на служебной машине в свою лабораторию, притягивая взгляды всех прохожих своей авоськой с луком, а взгляды Роберта — той же авоськой и серой шляпой. Но больше всего потому, что Роберт ищет и не находит в этом знаменитом химике, докторе Тримборне, рыбака из Фрееста и своего бывшего однокашника с Роберт-Блюмштрассе,— не находит, хотя и очень старается найти.

Наконец, этот человек, который «уж теперь мог себе это позволить...», взглянул на часы, заверил Роберта, что надо им обязательно встретиться за бутылкой вина, протянул ему руку с авоськой, надел серую фетровую шляпу и пошел к стоянке своей персональной служебной машины. Дело было несколько лет назад, но Роберт не уставал рассказывать эту историю все с тем же изумлением и негодованием. И всякий раз подымался с места, чтобы показать, как Тримборн со шляпой в одной руке и авоськой с луком в другой стоял посреди улицы и похвалялся, кем он теперь стал.

Вера во время представления всегда смеялась и утверждала, что он злится только потому, что Тримборн не подарил ему ни одной луковицы.

— Господи,— жаловалась она,— теперь у тебя появился второй Фриц Клюндер, а мне и одного вполне хватало!

Она просила его сообщать ей заранее, если он снова соберется изображать Фрица Клюндера или химика Тримборна, когда придут гости. Тогда она достанет вязанье, потому что как только слышит фразу: «Так вот, знавал я когда-то некоего Фрица Клюндера...», на нее нападает непреодолимая скука.

— Единственное, что еще прогоняет мой сон, это вариации: с течением времени Фриц превратился у тебя в настоящего черта, и химику с авоськой лука, видно, не избежать той же участи.

Фриц Клюндер был крестьянином из небольшой деревеньки неподалеку от Парена. Но Роберт встретил его в другом месте. Он познакомился с ним в лагере, обрел земляка после долгих и напрасных поисков.

Слово «земляк» было не совсем подходящим, потому что Роберт все еще считал себя гамбуржцем, но все-таки жил в Парене до того, как был призван в армию, а его мать, о которой он несколько лет ничего не слыхал, жила там и теперь, он даже не знал, какие события произошли в Парене за время войны.

Тогда у них в варшавском лагере был уже Комитет самоуправления, в который избрали и Роберта. Всякий раз, когда из соседних лагерей присылали новичков в антифашистскую школу, Роберт просматривал их документы, надеясь найти кого-нибудь из Парена.

И в один прекрасный день он нашел крестьянина Фрица Клюндера из Гризова. Правда, тот тоже мало что мог рассказать о Парене, но каждый вечер они сидели вдвоем на нарах и перебирали названия улиц родного города.

Роберт устроил земляку место в своем бараке, немного более обжитом, чем другие, потому что в нем поселились первые военнопленные Варшавского лагеря. Он помог ему перевестись в другую бригаду, что избавило Фрица от работы на строительстве дороги, куда обычно посылали новичков. Он дарил ему свою порцию табака и отдавал часть пайка, а в конце концов даже сделал для него нечто совсем незаконное: внес его в первый список возвращающихся на родину.

Для этого потребовалось немало ухищрений, но в общем все удалось, и вот однажды осенним днем Фриц Клюндер уехал в Германию — на год раньше Роберта Исваля.

Когда же Роберт через год сам вернулся домой, у него в первое время нашлось много других дел — ссоры с Нусбанком, девчонки,—и он не сразу поехал к Клюндеру. Но как-то раз он получил наряд в деревню поблизости от Гризова и разыскал Фрица Клюндера.

Вернее, он разыскал его домишко, хозяина дома не оказалось. Его жена, ворчливая баба, как видно, никогда ничего не слыхала о Роберте. Она поглядывала на него с недоверием, и Роберту едва удалось вытянуть из нее, что ее муж сейчас в поле по ту сторону железной дороги.

Прежде чем уйти со двора, он невольно поискал глазами шестерых детей, которых сам приписал в анкете бедной фрау Клюндер, чтобы ее муж вернулся на родину раньше других. Двор был широк, но пуст.

Фриц Клюндер возвращался с поля домой обедать, вот тут-то и повстречал его Роберт. Когда Роберт изображал эту встречу перед восхищенной публикой, иначе говоря, перед Верой, он обычно вставал, чтобы дать возможность зрителям вообразить себе действующих лиц.

Изображая одного, он широко расставлял ноги, словно ища опоры на разъезженной глинистой полевой дороге, и вытягивал шею, как бы глядя вверх, на кого-то, восседающего где-то в вышине; руки же клал

на руль воображаемого велосипеда. Изображая другого, он тоже стоял, чтобы глядеть на своих зрителей сверху вниз, но при этом было понятно, что человек этот, располневший, уверенно держащий в руках поводья, сидит на высоких козлах.

— Подъехал это он ближе, вижу — и в самом деле мой Фриц Клюндер. Но он, должно быть, еще не узнает меня издали, спокойно погоняет своих лошадок, а лошадки сытые, откормленные; они бы так на меня и наехали, если б мой Фриц Клюндер в последнюю минуту не проворчал: «Тпру!» Тут я уж из осторожности говорю: «Здорово, Фриц!» Повозка останавливается, я машу Клюндеру рукой, а он глазеет на меня, словно я бревно на дороге. Но в конце концов отвечает: «Здоров».

Я старательно пробираюсь по грязи со своим велосипедом мимо его жирных кобыл, оказываюсь прямо под козлами и жду; думаю, сейчас он слезет.

Конечно, я не мог себе представить, что он спрыгнет с козел и бросится мне на шею, но все-таки ожидал чего-нибудь поприветливее, ну, скажем, «Здорово, Роберт!» Так нет. «Здоров»,— говорит он.

Слыхали, как коровий блин падает на рыхлую землю? Вот так это и прозвучало. Хлоп, и дело с концом!

Я стою со своим велосипедом под козлами и гляжу на него вверх, а он глядит со своих козел вниз, на мой велосипед.

Наконец я говорю, скользнув взглядом по откормленным задницам его кобыл:

— Ну, как живешь?

У него такой вид, будто сперва он этот вопрос должен еще как следует обдумать. Потом глядит мимо меня и отвечает:

— Хм...

Точь-в-точь тем же тоном, что и «Здоров».

На это было трудно что-либо возразить, да мне ничего и не пришло в голову.

Я, правда, уже начинал злиться, но все еще уговаривал себя, что Фриц, видно, чем-то огорчен, может, у него за это время и в самом деле народилось шестеро детей, все близнецы — шестерня, и, может, все шестеро больны сейчас корью, кто знает, надо дать ему очухаться.

Время идет; сытые лошади показывают мне свои сытые зады, в мой левый ботинок понемногу натекает вода, перед самым носом у меня прочные сапоги Фрица Клюндера, а тот, на кого они надеты, мой старый добрый лагерный товарищ Фриц Клюндер — ни тпру ни ну.

Но в конце концов он все-таки сказал «Ну», вернее, «Но-о» и поехал.

Минуточку, не подумайте чего плохого о Фрице Клюндере! Нет, он не оставил меня посреди поля, так и не дав никакого разъяснения. Он дал мне разъяснение еще до того, как сказал «Но-о».

— Ну, бывай, мне время обедать! — объявил со своих козел мой добрый старый товарищ Фриц Клюндер.

И только тогда сказал «Но-о».

Фрицу, изможденному пахарю, было время обедать, а я остался посреди поля — не то чтобы умирающий с голоду, но дело было в начале сорок девятого,— и когда я смотрел вслед его удаляющемуся экипажу, то видел по правую и по левую сторону от него все те же сытые зады лошадей, и у меня было такое впечатление, словно кобылы нарочно показывают мне свои откормленные задницы. А зад Фрица Клюндера на козлах я и по сей день вижу так ясно, будто дело было вчера.

Вера не одобряла этого конца: она говорила, что раньше Роберт рассказывал историю Фрица Клюндера без столь выразительных подробностей, и получалось совсем неплохо; ей вообще хотелось бы отметить, что как лошади, так и сама история, если проследить за их разви-

тием с самого начала, становятся раз от разу все объемистее, а что касается воды в левом ботинке, то это, видно, самое последнее нововведение.

— Я предчувствую, что придет день,— сказала она,— когда ты встанешь в свою обычную позу,— а почему бы тебе не рассказывать сидя? — и начнешь повествовать своим изумленным внукам, как ты в джунглях, неподалеку от Бомбея, вырвал Фрица Клюндера из пасти разъяренного тигра, а потом в один прекрасный день, скажешь ты, мой утлый парусник потерпел крушение в Индийском океане, и я уже несколько недель, с трудом держась на воде, плыву по волнам, а мою левую ногу гложет стая акул, и тут появляется роскошная прогулочная яхта, и кого же я вижу на капитанском мостике? Моего старого друга Фрица Клюндера. «Здорово, Фриц»,— кричу я,— на этом месте ты, конечно, сделаешь паузу, это так мужественно и скромно,— а мой добрый старый товарищ Фриц Клюндер, опершись о перила мостика, не отвечает мне даже «Здорово, Роберт!» или хотя бы просто «Здоров», а плюет в море — «Тьфу!» — прямо рядом со мной и уплывает на своей роскошной яхте в сторону заходящего солнца. И я еще вижу издали, за минуту до того, как пойти ко дну, что делает Фриц Клюндер на борту своей яхты: он похлопывает по сытым бокам своих верховых лошадей,— шесть штук которых всегда возит с собой и кормит их луковицами — каждая величиной с кулак...

— А лошади вообще-то едят лук?

— Если уж ты возьмешь кого на прицел, то ни перед чем не остановишься — накормишь его лошадей и чем-нибудь похуже лука,— сказала Вера.

Она вплотную подошла к своей излюбленной теме: об отсутствии чувства меры у Роберта, о безмерном отсутствии чувства меры...

Нашему милому городку, думал Роберт, пересекая площадь Освобождения, уж никак нельзя предъявить обвинение в отсутствии чувства меры; он мужественно держится за добродетель, свойственную ему последние семь веков,— растет черепашьими темпами. Правда, кроме университета и пивоваренного завода здесь появилась теперь еще мебельная и швейная фабрики, а на площади Освобождения нельзя уже больше играть в футбол из-за машин, но в остальном — во всяком случае, судя по внешнему виду,— он оказывает решительное сопротивление всем соблазнам нового. И если бы тут решили, например, снимать фильм про РКФ в первые годы его создания, то не так уж много пришлось бы и заслонять декорациями.

Несколько вывесок надо бы, конечно, снять; вон там, например, где сейчас написано «Фрукты и овощи», пришлось бы снова написать «Бакалейные товары», а у дверей поставить толстого спекулянта растительным маслом в заляпанном фартуке. Неоновую надпись «Дом пионеров тельманцев» тоже, конечно, пришлось бы убрать и повесить обратно вывеску «Банк», а на ресторан водрузить старую вывеску — «Дом Нетельбека»; да и площадь Освобождения снова переименовать в Поммернплац.

Тут можно было бы дать такую сцену: рабоче-крестьянский факультет, выражая протест против названия площади, весь день марширует по площади с гигантским плакатом, на котором написано:

Померания сожжена, обновилась вся страна;
Так когда же будет площадь по-другому на́звана?

Доктор Фукс, правда, поморщился при виде этих неуклюжих стихов и настоял на том, чтобы по крайней мере вторая запятая была заменена

точкой с запятой, но тем не менее браво маршировал вместе со всеми, а ведь для него это было, пожалуй, труднее всего, потому что среди жителей, стоявших на тротуаре по сторонам площади, были его коллеги по старой гимназии и друзья из Общества любителей хорового пения.

Даже Шика маршировал вместе со всеми, но в знак своей духовной отчужденности от всего происходящего нес в руке счетную линейку, на которую то и дело смотрел, а потом снова подымал взгляд к облакам, плывущим по небу; таким образом, каждый мог видеть: только ноги его участвовали в политике, шагая по булыжнику. Дух же его проник в более глубинные сферы, в сферы корней квадратных.

Старый Фриц и Ангельхоф шагали впереди под транспарантом, который несли два самых сильных и самых высоких студента факультета— активист Бланк и футболист Тримборн.

Время от времени Старый Фриц передавал целиком руководство Ангельхофу, а сам выходил из колонны и пропускал мимо себя торжественное шествие, но вовсе не для того, чтобы принимать парад, а всего лишь, чтобы объяснить всем шагающим, что он сейчас заглянет к «Нетельбеку» — не чтобы прохлаждаться там, пока другие маршируют, а чтобы возобновить переговоры с бургомистром и проверить, не готова ли крепость к капитуляции.

Бургомистр, как можно было понять из сообщения Вёльшова о результатах переговоров, был совершенно обескуражен этим чрезвычайным происшествием: демонстрация в его мирном городке, демонстрация своих людей, беспорядки, да еще из-за чего? Из-за подозрения, что он, бургомистр, готов поддерживать реваншизм! А какое основание для таких подозрений? Он хотел действовать постепенно, убрать сначала самые зловредные фашистские названия улиц, затем названия, знаменующие военные победы и напоминающие о феодализме и пруссачестве, а уж под конец те, которые по своей природе, собственно говоря, невинны, но могли бы повести к некоторым недоразумениям. Постепенно и демократически — главное демократически, а это значит, что решение выносит городской совет, ведь бургомистр, в конце концов, не самовластный правитель, он уполномоченный представитель демократического управления городом и государственной власти. И это должен понимать товарищ Вёльшов, понимать и уважать, а следовательно, призвать к порядку своих необузданных учеников.

— Разумеется,— сказал Старый Фриц в своем сообщении студентам, которые, столпившись вокруг него под транспарантом, проходили очередной круг по площади и, слушая, одновременно следили за тем, чтобы Вёльшов не упал, поскольку он, делая сообщение, пятился,— разумеется, я указал товарищу бургомистру на то, что вы не ученики, а студенты рабоче-крестьянского факультета, и не необузданны, а полны пролетарского нетерпения, и уж ни в коем случае не неучи какие-то, которых можно «призвать к порядку», а замечательные представители нового, благодаря энтузиазму которых свет разума и сила знаний станут всенародным достоянием; но в вопросе о демократии мне, разумеется, пришлось согласиться с товарищем бургомистром. Все вы, конечно, помните не хуже меня, какой урок мы извлекли в прошлом году из статьи центрального органа о самокритичном отношении к одной редакционной ошибке. Этот урок поистине незабываем.

Конечно, они все прекрасно помнили. Три дня подряд прорабатывали они фраза за фразой редакционную статью «Нейес Дейчланд», и если бы все зависело от Ангельхофа, то выучили бы ее наизусть. Статья называлась «Самокритичное отношение к одной редакционной ошибке» и послужила поводом к тому, что весь факультет в течение трех дней досконально обсуждал вопрос о сущности демократии.

— Эти редакторы,— сказал тогда Ангельхоф,— наши редакторы, и ошибки их — это наши ошибки, а значит, мы должны занять с ними единую самокритичную позицию.

Казалось, каждый студент РКФ и каждый преподаватель РКФ сам, лично пропустил слово «демократическая» в газетном сообщении, хотя на самом деле эту ошибку допустили даже не редакторы газеты — их преступление состояло в том, что они не заметили отсутствия этого слова, когда принимали сообщение телеграфного агентства.

В менее суровые времена можно было бы, пожалуй, сослаться в свое оправдание на то, что слово это хотя и выпало из напечатанного текста сталинской телеграммы, но осталось в многочисленных комментариях по поводу этой самой телеграммы, опубликованных в том же самом номере газеты. Но в ноябре 1949 года этот пропуск был серьезнейшим упущением, неизбежно влекущим за собой тяжелейшие последствия. Среди таких последствий была и статья «Самокритичное отношение к одной редакционной ошибке», и трехдневная дискуссия на факультете о сущности демократии, о происхождении слова «демократия», о его первоначальном значении и об изменении этого значения, о злоупотреблении им буржуазией и монополистами — с обязательной оговоркой о той первоначально безусловно прогрессивной роли, какую сыграло понятие «демократия» примерно в середине девятнадцатого столетия,— об искажении его значения рейнскими сепаратистами и, наконец, о воплощении его в жизнь в новом государстве рабочих и крестьян. Ведь в телеграмме Сталина что было сказано? Не просто: «Пусть живет и здравствует единая, независимая, миролюбивая Германия!» — а совсем другое: «Пусть живет и здравствует единая, независимая, демократическая, миролюбивая Германия!» Тут есть разница, но об этой разнице и речи не было ни в комментариях, ни в выступлениях, опубликованных в газете, так как их авторы имели перед глазами полный текст телеграммы. И вдруг обнаружили, что слово это выпало, да еще в центральном органе, и отрицательные последствия этого трудно было переоценить. Урок был поистине незабываем.

Роберту казалось, что даже теперь, двенадцать с половиной лет спустя, он может в любой момент сделать доклад об историческом изменении значения слова «демократия», и для этого ему вполне хватит материала, почерпнутого в тогдашней трехдневной дискуссии.

Однако с таким же успехом он мог бы, использовав тот же самый материал, да еще, правда, упомянув о некоторых обстоятельствах дискуссии и демонстрации на Поммернплац, дать описание одного из самых законченных проявлений догматизма.

Он наверняка не преувеличивал, предполагая, что случайный пропуск сталинского слова — эта небольшая оплошность переутомленного редактора,— дал толчок к интенсивнейшим обсуждениям и уточнениям сущности демократии не только на их факультете, но и на всех других факультетах страны, и не только во всех университетах, но и во всех школах, на большинстве предприятий, во всех парторганизациях и уж, конечно, на собраниях каждой группы Союза свободной немецкой молодежи, как и на многих других собраниях. Общий уровень понимания сущности демократии во всей стране значительно повысился после опубликования статьи «Самокритичное отношение к одной редакционной ошибке».

Этот результат наверняка не терял своего значения даже перед лицом того факта, что во всех этих самобичеваниях, как и в повышении общего уровня сознательности, был, в сущности, повинен один-единственный разиня. Но столь же достоверно было и то, что не у одного только студента Фибаха от всего этого голова пошла кругом.

Даже на факультете Фибах был далеко не единственным, кто заметил отсутствие слова «демократическая» в телеграмме Сталина, опубликованной в газете, и его присутствие в комментариях, и не он один спрашивал, не исправлено ли уже, собственно, то, что искажено в документе, подробными разъяснениями, помещенными в том же номере.

О, Ангельхоф объяснил ему, что к чему! Уж не воображает ли господин студент, что он умнее, чем товарищи из центрального органа? Может быть, он считает, что редакторы не знали, что делают, когда заявляли о своем самокритичном отношении? А задумывался ли он когда-либо вообще над ролью Советского Союза? Или ему и вовсе нет дела до создания единой, независимой, демократической — да, демократической! — свободолюбивой Германии?

Фибах попробовал было объяснить, что он имел в виду, задавая свой вопрос, но это ему не удалось. И тогда он замолчал и стал изучать вместе со всеми сущность демократии.

Однако полгода спустя, во время демонстрации на площади, когда Старый Фриц напомнил о ноябрьской дискуссии, выяснилось, что Фибах и до сих пор далеко не все еще понял. Он много думал, заявил он шагающему перед колонной спиной вперед Старому Фрицу,— целые полгода думал об этом и все-таки должен сказать, что тогда явно перегнули палку. Так много шуму, а из-за чего?

Тут уж и Ангельхоф повернулся лицом к колонне и зашагал спиной вперед.

— Ах, так, значит, вот оно что,— зашипел он,— выходит, твое тогдашнее заявление о согласии было лицемерным. Ты сделал вид, что все понял и со всем согласился, Фибах, только для того, чтобы прекратить дальнейшее выяснение. Тебе, Фибах, захотелось мелкобуржуазного спокойствия, захотелось, чтоб тебе не мешали в твоих планах, не так ли? Каковы же они, твои истинные планы, Фибах? И почему ты поднимаешь этот уже исчерпанный вопрос именно сейчас, в этой революционной ситуации? А ну-ка, выскажись, Фибах! Тебе не нравится, что мы хотим изменить название этой площади? А может быть, у тебя такое задание — я не спрашиваю, от кого ты получил это задание, пока еще не спрашиваю! — чинить препятствия уничтожению в нашем городе опорных пунктов реваншистского мировоззрения, одним из которых является название этой площади? Теперь не время разбирать это неслыханное дело — мы не позволим остановить нас в нашем революционном начинании подобными провокациями. Но мы еще поговорим обо всем этом, Фибах!

Они так и не поговорили об этом — ни об этом, ни о чем-либо другом.

Фибах, фамилия которого с того времени звучала на всех собраниях почему-то как Фипер *, на следующее утро исчез, и никто больше никогда ничего о нем не слыхал.

Поммернплац в то же воскресенье, уже во второй половине дня, была переименована в площадь Освобождения; бургомистр — разумеется, после того, как его уполномочил на то городской совет, нарушивший ради этого свой послеобеденный покой,— собственноручно повесил картонную табличку с новым названием, прикрыв ею старое, реваншистское. На фоне такого успеха с названием площади потеря механика Фибаха была не так уж заметна.

Сейчас, шагая по этой площади, Роберт расценивал все несколько иначе. Он, правда, не считал, что название «Поммернплац» могло оставаться и до сих пор — ничего особенно хорошего в нем не было,— но вот

---

* Фипер (Viper) — гадюка *(нем.)*.

механик Фибах, действительно, должен был бы остаться. Теперь Роберт понимал гнев секретаря райкома Хайдука, увы, слишком поздний.

Хайдук узнал обо всем только в понедельник, вернувшись с совещания в областном комитете. Он был вне себя от ярости.

— Да вы что, все там с ума посходили? Какого черта вы разыгрываете ультрареволюционеров, ваше дело учить дроби, стихи и русский язык, а по возможности еще и испанский! Вы что, черт побери, не нашли себе важнее забот, чем эта дурацкая Поммернплац?! Да, конечно, название надо сменить, разумеется! Но сперва смените-ка себе головы. Себе да еще нескольким миллионам своих дорогих земляков! Эта задача вам кажется недостаточно великой — так, что ли? Пустяки, маленький переворот в головах, уж с этим-то мы справимся! И отправляйтесь топтаться по площади. День там проторчали — и реваншизма как не бывало! А что при этом один-два человека убегут — не в счет. Вы ведь совершили революцию! И кому только взбрела в голову такая идиотская идея!

— Мне,— сказал Роберт и поспешно добавил: — я был в плену в Польше, там над воротами лагеря висел плакат: «Пленный, когда вернешься домой, борись против войны!» Вот что!

— Исваль, ты воображала, вот кто ты! Борись против войны, но не устраивай цирка. Изучай физику или хоть польский язык, пока башка варит, а потом делай котлету из реваншистов! Только не размахивай красной тряпкой, не дразни быков — их все равно тут нет! И Фибаха тоже — или как там его зовут, этого парня!

— Да ведь не я же его стращал, товарищ Хайдук, это Ангельхоф!

— Да, разумеется, ну а что же ты молчал, ты ведь так здорово умеешь разглагольствовать! Раз вы говорите, что Фибах порядочный парень, прилично учился и вся его вина только в том, что он всегда хотел во всем получше разобраться, то почему же вы вчера не остановили Ангельхофа? Может быть, Ангельхоф правильнее судит о Фибахе, чем вы, но ведь вполне возможно, что и наоборот. А вот теперь все это имеет уже только теоретический интерес: Фибаха и след простыл, а настроение у вас на факультете, разумеется, великолепное, не так ли? Вы ведь выиграли грандиозную классовую битву, перекрестили площадь, подумать только! Да еще стерли о ее булыжник свои кожимитовые подметки! Теперь у нас есть площадь Освобождения! И одним будущим инженером меньше. Прекрасный расчет, santa madonna! Можете задирать кверху нос, когда будете шагать по своей площади Освобождения. Повторяю, Исваль, ты воображала!

— Согласен,— сказал Трулезанд,— но ведь Исваль не один маршировал по площади. Плакат со словами «Померания сожжена» писал я, доктор Фукс ставил точку с запятой, директор с товарищем Ангельхофом шагали впереди, а мы все следом за ними. Если здесь поставлен вопрос о том, кто является воображалой, то необходимо поставить и другой: кто не является воображалой? И почему?

— Этот вопрос мы поставим,— сказал Хайдук.— Не беспокойся, amigo, как раз этот-то вопрос мы и поставим. В четверг вечером у меня заседание, которое я могу отменить. Вот тогда-то мы и устроим у вас собрание. Ну все, а теперь выметайтесь, а то мне влетит от Лолы!

В ресторане Роберт нашел свободный столик, сидя за которым можно было обозревать площадь Освобождения. Он не встретил ни одного знакомого и здесь тоже не видел пока никого, к кому мог бы обратиться по имени.

Для киносъемки было бы, пожалуй, достаточно заменить новые вывески и надписи старыми да выпустить на площадь толпу плохо одетых статистов. Но Роберт не стал бы смотреть этот фильм. Все дело свелось

бы к фальшивым усам и наклеенным бородам, к фальшивой старой одежонке и к фальшивому пафосу.

И вот это мы? Бодрячки, которым режиссер долго вдалбливал, что у них должно быть решительное выражение лица, бледные статисты в сером послевоенном тряпье, неучи с глазами, устремленными в светлое будущее, получающие гонорар за хоровое исполнение «По долинам и по взгорьям»; хористки с модными бюстгальтерами под обтрепанными свитерами; юнцы, несущие во имя искусства транспаранты и плакаты; покорители зрителей во славу режиссера, Гансы Альберсы и Марики Рёкк — «гоп-ля-ля, начинается культурная революция, совершим переворот в народном образовании! Ах, как интересно учиться!» Так это мы — верные сценарию знаменосцы, шагающие в шеренге смирные актеришки, передовики кинематографа, изображающие в красках жажду к образованию в первые послевоенные годы?

Нет, лучше вовсе не снимать такого фильма!

Я не говорю уже о том, что в фильме должен быть соответствующий запах — более или менее достоверный; хотя, возможно, это мой собственный бзик, знаменитый бзик Исваля, обладающего тонким нюхом, и на него не следует обращать никакого внимания. Да и технических условий у вас нет для того, чтобы все это воплотить. А впрочем, вне сомнения, наступит время, когда рядом с именем той дамы, что свяжет вполне подходящий свитер для исполнительницы роли Веры Бильферт — правда, из лучшей шерсти,— рядом с именем парикмахера, который завьет золосы исполнителю роли Герда Трулезанда, и еще рядом со многими другими именами напечатают имя художника, ответственного за запахи. Но даже тогда будет нелегко воссоздать дух той сцены, что послужила прототипом для этой. Дух Боддена, дух воды, дух города и полей — вот на чем был замешан тогда воздух над Поммернплац, и на том же он замешан теперь — воздух над площадью Освобождения. Талантливый запахокомбинатор мог бы, собственно, без труда это воссоздать. Однако стоп, осторожнее, друг носоублажитель, не так-то все это просто. Конечно, дух Боддена, дух воды, дух города и полей во многом по существу остался прежним, но подумай сам, дорогой духооператор... По воде теперь идут корабли, спущенные впервые с верфи соседнего города,— ходовые испытания, проверка скорости лагом. А сколько здесь траулеров и сторожевых катеров Народного флота, которого в те времена тоже не существовало! И тебе еще здорово повезло, дорогой мой ароматор, что в фильме твоем дело происходит в марте, а значит, и съемки идут, надо думать, в марте — по крайней мере, тут пока нет белых пассажирских пароходов, на которых совершают водные прогулки отпускники. А не то пришлось бы тебе отфильтровать вместе с другими запахами и запах солярки, чтобы получить добрый старый прозрачный воздух — чистый дух Боддена, дух прежних лет.

Да и с духом полей, уважаемый коллега духотворец — или как уж там разрешишь тебя величать,— да и с духом полей придется тебе еще порядком повозиться: ведь и он уже не тот, каким был в пятидесятом. Итак, снова бери свой фильтр и очищай воздух от гари солярки; сейчас март, уважаемый ароматных дел мастер, а в марте, как известно, крестьянин запрягает свою лошаденку. Но лошаденку в этих краях встречаешь все реже и реже, да и крестьянин уже не тот, каким был на милых старых картинках, где он еще пахарь и сеятель и вид имеет возвышенный и назидательный. Теперь в марте один крестьянин залезает на сеялку, а другой садится за руль трактора, к которому она прицеплена, и оба они состоят в сельскохозяйственном кооперативе, а в кооперативе этом не один трактор, а вокруг города с площадью Освобождения не один такой кооператив. И потому дух полей над площадью теперь уже совсем не тот, и без фильтра тебе никак не обойтись.

Кроме того, не мешало бы тебе осведомиться, не летают ли в марте над полями мельчайшие частицы калия, азота и других искусственных удобрений. Если да, то давай сюда твое сито, уважаемый духокомбинатор,— их необходимо отсеять, чтобы получить воздух прошлого, потому что в марте пятидесятого года не была еще принята программа химизации сельского хозяйства, а с другой стороны, репарации... Но ведь это ты и сам знаешь.

Теперь остается еще дух города. Тут уж тебе не отделаться одними фильтрами да ситами; тут придется не только отсеивать, но и добавлять.

Вот, например, механизация. Ее, конечно, придется удалить из воздуха, если хочешь сделать его достоверным.

Или возьмем другое: швейная фабрика, мебельная фабрика, расширение пивоварни. Все это пахнет на свой лад, и все эти запахи должны быть удалены.

Долой из воздуха над площадью Освобождения аромат натурального кофе! Добавить в воздух над Поммернплац запах суррогатного кофе с примесью цикория! Долой запах сала с жареным луком, долой запах масла — добавить сюда... господи, да неужели это всерьез называлось тогда маргарином!.. Выдувайте отсюда — да нет уж, лучше не будем! — благородный дым «Варнова» и «Ориенте» и напускайте побольше дыма «Особой смеси», самосада и — о, дар друзей! — милой старой махорки!

И это все, что пахнет антиисторично, и это все, что было тогда в воздухе?

Почти все, измученный представитель сектора запахов; теперь тебе осталось только попросить женщин, пересекающих площадь Освобождения, на некоторое время, точнее говоря, на время съемок, ограничить до минимума употребление «Черного бархата», смывки для лака и «Баду-зана»; теперь осталось только отнять у ребятишек мыльце фирмы «Лилиенмильх» и попробовать убедить их, что эти кислые, как уксус, липкие, серые куски глины с надписью «Риф» тоже мыло — «право же, из песка можно не только куличики делать, он годится и для кожи, и если потом хорошенько смыть его водой, то вместе с ним сойдет и мыло, а вместе с ним и кожа, а вместе с ней и грязь». А мужчин, живущих возле площади Освобождения, тебе придется уговорить вернуться на время съемок к старому способу бритья, не то в воздухе над Поммернплац, в духе города не окажется одного из важнейших компонентов.

Ну, теперь все в порядке? Верный запах?

Да, пожалуй, что так; теперь пахнет вполне реалистично, и для того чтобы пахло именно так, а не натуралистично, друг мой завносом, нам придется оставить без внимания — уместно ли говорить в данном случае о внимании? — городскую свалку, которая в те времена была, так сказать, темным пятном на лице города; а также забудем о пекаре на Поммернплац, об этой скотине, который смазывал керосином противни, а на сэкономленном растительном масле жарил себе пончики.

Ну наконец-то для того, у кого есть нос, чтобы нюхать, дух города, дух полей, дух воды снова таков, каким он был в один из мартовских воскресных дней пятидесятого года над площадью и над несколькими сотнями демонстрантов, шагавших по ней. Да, еще нужно добавить к этому смешению запахов то, что подымалось в небо над колонной; и это не так уж мало.

Здесь, на площади, дышали, курили, потели, а когда мартовский дождь попадал на вигонь или на грубую шерсть, на воротники из кроличьего меха, на дерматиновые куртки ребят и платочки девушек, на шляпы преподавателей, на лица и руки, он подымался паром, пахнув-

шим всем чем угодно, только не фимиамом, и уж ни в коем случае не лаврами победителей.

Но довольно о духе и запахах; Роберт Исваль не скажет больше ни слова на эту тему; однако он позволит себе высказаться по поводу еще некоторых проблем образного воплощения вашей исторической сцены.

Во-первых. Если уж вы непременно хотите снимать этот фильм, то ни в коем случае не делайте его цветным, друзья мои. Право же, никакой пестроты в те времена не наблюдалось. Берите контрастные цвета — белый и черный; с их помощью вы сумеете сохранить почти во всем верность подлиннику.

Конечно, транспарант — транспарант был из красного кумача, но кто же из ваших зрителей представит себе его иначе? Если вы показываете лозунг над толпой, то давать цвет уже совершенно не обязательно. Это сделает за вас публика: она знает жизнь и знает ваши фильмы.

А что еще было красного цвета? Пустяки, всего несколько пятен! Платок на голове Ирмхен Штраух, кораллы Розы Пааль, галстук директора да лицо Ангельхофа, когда он произносил фамилию «Фибах» словно «Фипер»,— стоит ли ради этого идти на затраты? Даже губной помады и то было мало в те времена, в марте, на Поммернплац.

Да и другие цвета были представлены очень скупо. На двух девушках были одинаковые синие дождевики, время от времени кто-нибудь из ребят сморкался в носовой платок в бело-голубую клетку, преподаватель истории Рибенлам шагал в парусиновых брюках, выкрашенных в желтый цвет, картуз Мейбаума, сдвинутый на отсутствующее ухо, был тоже линяло-желтого цвета; зеленого было чуть побольше — на некоторых девушках зеленые юбки, на двух-трех парнях зеленые куртки, и непромокаемый плащ Якоба Фильтера был густого довоенного зеленолесничьего цвета, так же как и — правда, всего на одну треть — длинный шарф Трулезанда, собственноручно связанный его тетушкой — остальные две трети были коричневыми. Но зато капюшон его дождевика был серым, и серый цвет был вообще основным цветом этой картины.

К чему же тогда ради столь жалкого спектра тратить столь дорогую цветную пленку?

Во-вторых. Если вы собираетесь делать звуковой фильм, то запаситесь сильными микрофонами для толпы на площади. Потому что, если вы ограничитесь микрофоном, едущим впереди колонны, вам мало что удастся услышать. Правда, вы услышите, как Старый Фриц рассказывает о своих переговорах с бургомистром и как Ангельхоф задает Фиперу-Фибаху резкие вопросы. Но настоящий шум толпы вы сможете уловить только в середине колонны.

Ваша звукозапись не представит никакого интереса, если вам не удастся уловить роскошный баритон футболиста и рыбака Тримборна, распевающего песни о небе Испании, и о битвах под Мадридом, и о дивизии, которая шла по долинам и по взгорьям, и о том, что человек не обязан терпеть, когда его бьют сапогом в лицо, и о кронштадтских матросах, и о молодежи, у которой теперь есть цель впереди.

Она не представит никакого интереса без высокого сопрано Веры Бильферт, которое как-то не подходило ко всем этим боевым песням и в котором при исполнении «Песни о стройке» почему-то слышалось: «Подойду к колодцу я...»

Она не представит никакого интереса без ничем не оправданных веселых выкриков Квази Рика между куплетами, которые он издавал всякий раз, когда у него хватало на это дыхания.

У всех у них в этот ветреный мартовский день было много чего на

уме, кроме таблички с новым названием площади, текстов песен и равнения рядов.

У всех были свои страхи, свои заботы — каждый нес их с собой, шагая по площади. Маленькие страхи: единица по географии, непонятная химическая формула, трудное чередование гласных. Большие страхи: один, маршируя здесь под дождем, вспоминал о том, что твердо обещал жене уж в это-то воскресенье обязательно приехать домой; другая среди шума и кружения по площади вдруг снова понимала, что она все-таки слишком стара для всего этого — уж лучше бы она навсегда осталась продавщицей; третий написал в анкете не всю правду и думал о дне разоблачения, до которого надо использовать каждый час, учиться, бешено учиться... Четвертый не знал, как дожить до стипендии и вообще как быть с ней, с этой нищенской стипендией, четвертью его прежнего заработка часовщика. И все это только ничтожная доля больших и малых страхов, а страх был далеко не единственным чувством, не совсем вязавшимся с песнями, маршировкой по площади и тем, что послужило для этого поводом.

Тут было, например, и чувство с прекрасным, но трудно произносимым названием — чувство, которое, собственно говоря, не выносят обычно на арену политических действий. Ну, имело ли, в самом деле, отношение к протесту против названия «Поммернплац» то обстоятельство, что Роберт с такой жадностью слушал рассказ этой девушки в свитере грубой вязки, словно то, что она рассказывала, было самой неслыханной историей на свете? Рассказ же этот имел к Поммернплац лишь то отношение, что место его действия была Померания. Девочка везла по ней в ручной тележке двоих младших братьев — дело было пять лет тому назад. Померания пылала, дымилась, девочке Вере было четырнадцать лет — а ноги до чего болели!

Роберт Исваль громко пел вместе со всеми; он пел в знак протеста против политически неверного названия площади, он пел за Ванду и Дануту — своих учительниц; он пел потому, что так легко пелось, когда впереди была цель, и Трулезанд, и Карл-Гейнц Рик, и Якоб Фильтер шагали рядом, а в толпе на тротуаре многим — это было по ним здорово заметно — не очень-то нравилось такое пение.

— Наконец-то,— сказал Роберт Рибенламу, который осторожно сел на стул, стоящий против Роберта,— только зря ты крадешься на цыпочках, я не сплю, это у меня просто вид такой.

— Здорово, Роберт,— сказал Рибенлам.— Что привело тебя в наш городок?

— Чистая сентиментальность.

Они пожали друг другу руки, и Роберт рассказал ему о предстоящей речи и задуманной серии статей.

— У тебя не сохранилось никакой связи с факультетом?

— Из студентов я никого теперь не знаю. Мой последний выпуск был в прошлом году, а из товарищей по работе остался один Мейбаум. Но с ним мы никогда не были близки.

— А теперь ты заведующий районным отделом школ? — улыбнулся Роберт.— Нравится тебе это дело?

— Нравилось, но я уже целый год как на другой работе. Встань навытяжку: ты говоришь с заведующим областным отделом школ. Я приехал сюда по делу.

— Черт возьми,— сказал Роберт,— крупно шагаешь. Может быть, ты еще и штудиенрат?

— Бери выше. Оберштудиенрат,— ответил Рибенлам.— Я педагогическое светило. Ты что, не знал этого?

— Откуда же? Ведь я у тебя когда-то учился.

Рибенлам усмехнулся.

— Верно. Я об этом иногда вспоминаю, читая твои статьи. Тогда я вздыхаю и задаю себе вопрос: «Где же была его голова в те времена?»

— Итак, ты теперь заведующий областным отделом и заслуженный деятель педагогики,— сказал Роберт.— Да здравствует умелое распределение кадров! А из нас ведь немало вышло деятелей. Передовик Бланк — какая-то крупная шишка в Совете народного хозяйства, Ирмхен Штраух — тоже какой-то деятель от педагогики, Якоб Фильтер — главный лесничий или что-то в этом роде. Уж не особый ли это немецкий путь исторического развития — «республика деятелей»?

— Старая шутка,— сказал Рибенлам,— так ты и не отделался от своей дурной привычки. Можешь пополнить свою коллекцию: Хелла Шмёде — деятель медицины, недавно заменила доктора Гропюна на туберкулезном пункте: он что-то немного расклеился. Она, правда, не с нашего факультета, но, помнится, тогда вы с ней водили компанию.

— Да, особенно Квази.

Рибенлам поглядел на часы.

— Немного времени у меня еще есть, а потом придется пойти на заседание. Обмен опытом; тут ведь только и делают, что экспериментируют. Запах водки выдохнется?

— Может, у них есть зубровка, она пахнет как вальдмейстерский лимонад. Заведующему областным отделом школ не возбраняется пить лимонад. Так, значит, тут много экспериментируют? Всерьез?

Рибенлам заказал зубровку и спросил:

— Что значит «всерьез»? Ты, наверно, уже забыл, что самый смелый педагогический эксперимент всех времен произошел именно здесь? Эксперимент под названием «Воспитание Роберта Исваля»?

— Нет, не забыл,— сказал Роберт.— Только я не совсем уверен в его результатах.

— Не всегда все удается,— сказал Рибенлам.— Но школы в нашем районе самые лучшие. Выпьем за них! И вообще за этот городок.

— Почему бы не выпить? Выпьем.

— Исваль, ты воображала.

— Это твое личное мнение или цитата?

— И то и другое. Что к тебе прилипло, то уже твое. Кто это прилепил тебе такое милое словечко?

— Сначала Вера, потом Хайдук, а потом и все подхватили. Я и сам не знаю почему.

— Так и не знаешь?

— Так и не знаю. Налить еще «лимонаду»?

— Да нет, лучше не надо. Теперь я выпью крепкого кофе. Нет, серьезно! У нас есть все основания обвести золотой рамочкой название этого города. Почему? Да потому, что мы все здесь многому научились. А это самое лучшее, что вообще можно сказать о каком-либо городе.

— Ты энтузиаст.

— Да, энтузиаст. Ну и что же? Без этого в моей профессии не обойтись. Я всегда подсмеивался над Вёльшовом и над его пунктиком насчет неучей — да будет ему земля пухом,— но что касается образования, то вы сюда и впрямь поступили темными, неучеными, и разве не здорово мы вас тут обработали? Теперь вы всевозможные деятели во всех отраслях знаний и сами делаете историю.

— Ну уж, историю!..

— А что же еще? Кто построил семивратные Фивы? Забыл, что ли?

— Нет, насчет этого ты нас здорово вышколил, потому-то ты теперь и заведуешь областным отделом школ. Но вот с тех пор как я получил телеграмму Мейбаума, у меня не выходит из головы эта речь. Я знаю,

от меня ждут чего-то героического, а мне приходит в голову одно только смешное.

— Что ж тут удивительного. У вас есть все основания смеяться.

— Ты имеешь в виду эдакий белозубый хвастливый смех победителей: «Ага, а мы теперь все деятели!»?

— Вот именно. А что тебя тут задевает? Если ты не хочешь держать речь, откажись от поручения. Тогда ты будешь сидеть в актовом зале, скрестив руки на груди, и слушать кого-нибудь другого. Да еще твердить про себя, что ты сказал бы гораздо лучше.

— Давай, давай! Скажи мне еще «интеллигент».

— Нет, уж поостерегусь. Это, пожалуй, недостаточно оригинально. Теперь так говорит всякий, кто хочет помоднее выругаться. Может, пойдешь со мной на конференцию учителей? По крайней мере увидишь, что и у других людей есть свои заботы. В педагогике сейчас происходит не меньше событий, чем в Африке. Вдруг тебе это понравится, и ты станешь учителем,— Рибенлам снова взглянул на часы и заметил: — Ну, надо мне собираться. Я живу тут у нашего Фукса. Будет время, заходи вечером, не то я как-нибудь загляну к тебе в Берлине. А пиво у тебя есть в погребах?

— Нет, но зато магазин рядом. Слушай, я был бы очень рад, и Вера тоже.

— А, Вера Бильферт, швея! Передай ей привет. Мне всегда хотелось ее разок поцеловать, но... ваша проклятая мораль — вы так строго следили, ты и Герд Трулезанд.

— Да, он тоже. Ну, если б я знал, что и ты на нее заглядываешься...

— Тогда ты предложил бы послать меня учиться во Вьетнам и женить на Ирмхен Штраух, а? Э, нет, брат, это бы не прошло. Я уже выучился, и потом посмотри на мою лысину. Ну ладно, Роберт, будь здоров. Передай привет Вере, я зайду как-нибудь, если угостишь пивом.

— Будь здоров,— сказал Роберт,— пропесочь там как следует своих педагогов.

Рибенлам пошел за своим пальто, и, когда он, уже направляясь к выходу, проходил мимо столика Роберта, тот спросил:

— А ты правда не знаешь, что случилось с Квази?

— А ты меня разве об этом спрашивал? — сказал Рибенлам.

— Я теперь тебя спрашиваю,— ответил Роберт,— ведь ты в конце концов был нашим секретарем, когда он исчез.

— Конференция! Опаздываю... Точность мы унаследовали от пруссаков. Не ломай голову над Квази Риком. Для твоей речи он все равно не годится. Ну, будь здоров!

Рибенлам ушел. А Роберт никак не мог понять — кажется ему или Рибенлам в самом деле ускорил шаг?

Ну, конечно, это мне только мерещится, решил он. Так бывает со всяким, кто таскает за собой груз непреодоленного прошлого — впрочем, это выражение чрезмерно драматично. Кое-какие неясности — это еще не непреодоленное прошлое. Когда человек оглядывается на свою жизнь, в которой все упорядочено и разложено по полочкам, то, наверно, понимает, что прожил скучную, пассивную, ленивую жизнь. Да и вообще сомнительно, возможна ли такая жизнь в этом мире, где на каждом шагу попадаешь в затруднительные положения и ловушки. Когда как следует пороешься в самом себе, наверняка наткнешься кое на что, от чего кровь бросается в лицо. Причины для стыда всегда найдутся, да и воспоминания, от которых хочется убежать как можно дальше. Все это только естественно. Естественно, однако, и то, что задаешь себе вопросы и не убегаешь от ответов, как бы они ни были тебе страшны.

(Окончание следует)

Мы тебя знаем, ЗАВТРА

СТИХИ МОЛОДЫХ РУМЫНСКИХ ПОЭТОВ

Последние три-четыре года выдались исключительно щедрыми для румынской поэзии — в нее быстро и напористо хлынула новая волна молодых талантов. Вестником этой волны был, пожалуй, Никита Стэнеску. Он во многом задал тон идущему в литературу поколению... А может быть, и не он, а сама жизнь. Ведь особенность этого поколения в том, что оно созрело одновременно со становлением социализма в стране,— это поколение молодых людей, никогда не видевших монархии, распрей, войны. Их судьба легче — они чувствуют себя свободными от ран прошлого, их задача сложней — они чувствуют, что общество в основном преобразовано до них, а на очереди весь мир и весь человек.

Темы человека в мире и мира в человеке стали ведущими в творчестве молодых поэтов, несмотря на различие индивидуальностей, на степень конкретности или отвлеченности в подходе к современным проблемам. В прямой связи с этим повествовательная поэма и сюжетный стих оттесняются лирическим монологом, эмоционально-философским этюдом, свободным стихом. На первый план выступает то, что мы называем, хоть и не очень точно, интеллектуальной поэзией.

В Румынии многие гордятся молодой поэзией. Захария Станку, председатель Союза писателей, отмечает, что это явление не только количественное — десятки новых имен за короткий срок,— но в особенности качественное. Молодые поэты выражают своеобразие и неповторимость собственного постижения мира. Их произведения привлекли внимание во многих зарубежных странах.

Но молодая поэзия — явление неоднородное, для него характерны свои сложности и свои противоречия. Многочисленные споры сопровождают ее течение. Одни утверждают, что поэзия сумела успешно освободиться от бытописательства и повседневности; что она на более высокой ступени вернулась к своему истинному призванию — к постижению сущностей и что очевидна ее новизна. По мнению других, новизны, в сущности, нет, налицо отголоски и перепевы поэзии двадцатых — тридцатых годов, ведущие к отвлеченности, замкнутости в себе и к сужению круга читателей. Третьи ищут истину посредине, подчеркивая, что новые поиски всегда сопровождаются издержками: если распространилась мода на сугубо интеллектуальную поэзию, то ничего, мол, страшного нет. Самые талантливые быстро «переболеют» этим увлечением и выйдут на простор...

Но споры спорами, а поэзия тем временем растет и развивается.

Живой интерес вызвали у румынских читателей и критики своеобычные поэмы и баллады Иона Георге, сборники Григоре Хаджиу, Флоренцы Албу, Констанцы Бузя... Но не успеешь привыкнуть к этим именам и осмыслить их творчество, как появляются новые и новые: Марианна Костеску, Георге Питуца, Корнелиу Стурза, Петре Попеску, Ион Поп...

В «Иностранной литературе» по горячим, так сказать, следам уже печатались отклики на творчество молодых румынских поэтов — писалось о Никите Стэнеску, Ане Бландиане, Ионе Александру (№ 12, 1965), о первых книгах Марина Сореску и Габриэлы Мелинеску (№ 5, 1966).

Предлагая советскому читателю небольшую подборку стихотворений румынских поэтов нового поколения, мы отчетливо почувствовали, что за развитием поэзии угнаться трудно. Но пусть сетуют переводчики. Им положено торопиться, да не слишком. Ибо когда поэзия набирает истинную высоту, высота эта не стареет.

КИРИЛЛ КОВАЛЬДЖИ

НИКИТА СТЭНЕСКУ

Полюс будущего

Завтра. Именно завтра наступит Завтра.
Не позднее, чем срок намечен,
его профиль уже проступает
на красной чеканке утра.
И черты щемяще знакомы,
как обрывок воспоминаний,
перепутанных, детских, первых...

Завтра. Мы тебя знаем, Завтра,
даже день, который родится
вслед за тобою, знаем,
из какой-то вчерашней яви,
из какой-то завтрашней дали
машет нам он привычным жестом,
может, нашим собственным... Так же
мы приветствовали друг друга
в годы отрочества, и завтра
так же встретим приход твой, Завтра.

Мы готовы к желанной встрече,
долгожданной и неожиданной.
Новый день — новый дом для Завтра,
мы его отстроили заново,
пахнет свежестью красок утренних,
он из наших надежд построен,
он, как наши мечты, просторен,
ждет тебя, новосел, прекрасный,
горизонтовый, в зорях красных.

Завтра. Именно завтра наступит Завтра.
Не раньше, не позже — в назначенный срок,
в начертанный миг...
Мы ждем тебя, Завтра —
нашего счастья двойник,
возникай!
Рождайся из краткой минуты,
наша красная вертикаль,—
склон горы, устремленный вверх,
красная нить, прокладывающая маршруты,
соединившая хаос вех в Век.
Голос времени самого,
эхо, прозвучавшее оттуда,
где рождаешься ты, Завтра,
чтобы встать рядом с нами,
рядом с нашими сыновьями,
рядом с сыновьями сыновей,
ты, которого нет знакомей и нет новей,
ты — связь времен и племен,
ты — мост стремительный и прямой
над пространством и временем;
ты — жизнь, вращение, превращение
будущего «будет» в настоящее «есть».

Музыка

Между мной и миром
взметнулся светлой музыки парус:
с любых высей мог я падать,
не ушибаясь, не опасаясь
утратить силу свою и память.

Музыка выбирала медленно, как магнит,
фиолетовый и медный оттенки чувств моих,
их заставляя в ночном пространстве
всходить травой протяжной.

Кто бодрствовал ночью, видимо, видел
два луга, два поля двух моих чувств,
над ними раскрывались таинственно чуть
синие звезды в звонко-замедленном ритме.
Под ними
телом к телу,
мыслью к мысли
неразделимо —
наши две жизни.

Подростки на море

Ходят юноши по морю на ногах в ураганы и штили,
ходят снова и снова, иногда опираясь рукой
на невидимый стержень течения или
ухватившись при ветре за солнечный луч золотой.
Шестигранником пляжа причудливо вырезан берег...
Я лежу на песке и гляжу на бесчисленный флот —
нет конца этим вихрям яликов белых,
я гляжу на парней с беспокойством: вдруг один соскользнет?
Соскользнет в это звонкое колыханье прямое...
Но не справится с ними стихия никак,
ходят, словно по молу,
эти парни по морю
и спокойно, и стройно за яликом вслед — на ногах.

АДРИАН ПЭУНЭСКУ

Редкая радость весны

Испарина земли, струясь, рождает
воздушные предметы без теней.
И статуи как будто оживают
от топота взъярившихся коней.

Кресты умерших под гуденье вьюги
вновь тайно начинают трепетать,
вновь, как деревья, расправляют руки
и слышат листья на себе опять.

И этот редкий день вне всяких правил
перевернул восторженно вверх дном
все времена и даты, переправил
календари и на листке поставил:
сто девятьсотый год с тридцать вторым числом.

АНА БЛАНДИАНА

В глубокой тишине

Мне жаль всех тех, кто учится молчать,
менять легко, как веера, щиты молчания:
за этими щитами — тишина, калейдоскоп безмолвий,
там скользят немые тени чувств:
презренье, мудрость, унижение, злорадство...
Мне жаль старательных учеников, самозабвенно
затягивающих петлю беззвучья.
Они молчат и кажутся мудрее, лучше,
старше...
Но как им страшно!
Храниться в вакууме и спасаться от кого?

Так под водой, под толщей тишины,
умноженной стобезъязыким эхом,
однажды задохнулась я от звука:
неслышно закрывались створки раковин.

Перевод ИННЫ КАШЕЖЕВОЙ

Танец под дождем

Дайте ливню обнять меня с головы до пят,
любимые мои, полюбуйтесь — этот танец мой нов, нов.
Ветер, который страсть в глубинах полночных спрятал,
эхом танцу ответить готов.

За веревки дождя я хватаюсь, взбираюсь ловко,
чтоб наладить меж вами и звездами связь.
Угадайте руки мои по сноровке
шаловливых молний, что мелькают, струясь.

Знаю, вы любите мои волосы веселые,
вам нравится пламя у моих висков.
Глаза мои отроду не потуплены долу,
щиколотки мои никогда не знали оков.

Дайте ливню обнять меня свежестью, зеленью,
любите мой вольный танец вблизи и вдали.
Колени мои никогда не лобызали землю,
волосы мои никогда не бились в пыли.

ИОН АЛЕКСАНДРУ

Конец войны

1

Когда я в мир пришел, кончался бог войны.
Застрелились последние приказы. В поле
последние пушки на собственной тени повесились,
в нашем доме раздавались дары.

Сперва тебе — сказал бог войны отцу,—
за верную службу
получай деревянную ногу,
носи на здоровье, меня поминай.
Нога крепка — из старого дуба;
когда помрешь, тебя укачают леса
как своего сородича.
Правую руку, потому что была неграмотной,
вырвал я из плеча, подарил земле,
пусть там писать научится.

Тебе, Мария,— сказал бог войны матери,—
за то, что слезами поила моих коней
и двух сыновей на поле брани оставила,
чтоб чистили мне сапоги, и вырастила
двух дочек, чтоб я проводил с ними ночи,
гляди, дарю седую красивую прядь,
чтоб украсить твои виски,
и эту охапку бессонницы,
и этот дом опустелый без крыши — в придачу.

Тебе, Георге, сын Петра, что живет на холме,
за пару твоих карих глаз, которых ты не забудешь,
вот, даю тебе во владение все пределы вечного мрака,
собирайте его плоды
и ты, и твоя жена.

А селу оставляю лишь сорок сирот,
десять домов заколоченных, остальные в развалинах,
и небо, с запада обгорелое,
колокольню без колокола, семь женщин, повешенных на погосте
вниз головой, двадцать мертвых коней во дворе соседа.

Тебе, новорожденный, потому что мы не успели
друг друга узнать хорошенько,
оставляю сухое коровье вымя,
заживо сожженные сливы в саду,
мертвый глаз колодца,
пусть тебя воздух питает со всеми своими звездами,—
я крещу тебя именем бога.

2

Крестьяне все собрались, глядя ему в глотку.
Услышали, как он рухнул у их ног,
пытаясь перешагнуть порог,
и дух испустил без свечи,
когда ветер вдруг начал в ночи
гонять озверело по небу тучи.
Мужчины сколотили ему гроб из отборных ругательств
и, потому что на погосте не было места,
с факелами в руках всем селом
выволокли его на опушку леса и подожгли,
ветер развеял пепел на все четыре стороны,
деревья в нахлобученных шапках всю ночь
возносили молитву проклятий.

МАРИН СОРЕСКУ

■ ■ ■

Если вода не чернеет,
удовольствие умывания
равно нулю —
сказал Пилат, намыливая щедро руки.

В это время Иисуса с издевкой пинают,
распинают,
ему метаться на кресте,
как на бессонной постели,
ему пить отраву,
ему умереть,
ему воскреснуть на третий день,
ему вознестись на небо.

В это время крест брошен в огонь,
разбивается вдребезги крестовый поход,
сквозь трещины между нациями
валит душный дым,
вспыхивает порох,
предвещая радиоактивную гарь современной зари.

Наконец,
вода течет — все грязней и грязней,—
история прокладывает себе русло,
а Пилат из Понта продолжает умывать
с возрастающим удовольствием
руки.

По ту сторону

Эта женщина
прячет кого-то в ванной.
Говорит со мной,
любит меня искренне,
но кто-то все шевелится в ее душе
по ту сторону меня.

Читаю по ее глазам,
по волосам,
по линиям жизни на ладонях,
что у этого дома один только вход,
что она прячет кого-то в ванной,

или, простите, в соседнем доме,
или другом доме,
на другой улице,
в другом городе, или в лесу,
или на дне моря.

Кто-то там притаился,
подстерегая мои мысли,
и, выслушивая твое вечное чувство,
поглядывает на часы.

ЧЕЗАР БАЛТАГ

Преломление в сегодня

Здесь мое солнце,
здесь мои друзья
и колодцы,

здесь горизонт поочередно —
колесо,
холм,
сердце,

здесь от предков ко мне
летели дни постепенно,
произносились слова,
и теряли листву ожидания,
и ливни хлестали,
и светились сердца,

и в тени бывших деревьев
бывшие некогда очи
подстерегали бегущее время...

Тогда
мое сердце
было Завтра,

тогда
мое тело
было Завтра,
кровь моя согревала
еще неведомое время,
голос мой, еще неразбуженный,
в сердцевине семян пошевеливал
неразбуженные ветви.

Здесь зажигались огни,
и перепахивались очаги,
и произносились слова,
и земле предавались головы,
и были и ночи и дни,
и реки катились,

и в тени бывших деревьев
бывшие влюбленные
посылали мне постепенно
зренье, и голос,
и слух,
и цвет волос,
и слова,

и шорох моих шагов
в теперешней траве.

Зренье мое — переход,
голос и слух — переход,
кровь моя — лучшее путешествие
к сердцу любимого Завтра,
которое назову своим сыном,
передам ему мои слова,
и глаза,
и солнце мое,
и реки,

передам во владенье ему свое имя,
и память свою,
и удачи,

здесь, на этих склонах,
где пребуду вовеки
колесом,
холмом,
сердцем.

Перевод КИРИЛЛА КОВАЛЬДЖИ

УИЛЬЯМ ФОЛКНЕР

ОСКВЕРНИТЕЛЬ ПРАХА

РОМАН

Перевод с английского
М. БОГОСЛОВСКОЙ-БОБРОВОЙ

Глава седьмая

ни увидели машину шерифа, только когда уже приехали на место, к часовне. Не потому, что он заснул, что можно было ожидать, несмотря на кофе, и о чем он, по правде сказать, мечтал. До той самой минуты, когда он подъехал на пикапе к тому месту, откуда видна была Площадь и за нею толпа на другой стороне улицы напротив тюрьмы, он надеялся, что, как только они с дядей сядут в машину и выедут на дорогу к часовне, он, несмотря ни на какой кофе, не только не будет больше бороться со сном, а, наоборот, сразу уступит и поддастся ему, и тогда за девять миль пути по щебнистому шоссе и милю грунтовой дороги вверх по склону он сможет наверстать хотя бы полчаса из тех восьми, что провел без сна этой ночью и, как ему теперь казалось, еще в три или в четыре раза больше прошлой ночью, когда он старался заставить себя не думать о Лукасе Бичеме.

А когда они сегодня уже под утро, около трех часов, вернулись в город, он бы просто не поверил, если бы ему сказали, что за это время — ведь сейчас уже почти девять — он не проспит по меньшей мере пять с половиной, если не все шесть часов, и он вспомнил, как он — и, конечно, мисс Хэбершем и Алек Сэндер тоже,— все они так считали, что едва только они и его дядя придут к шерифу, тут все сразу и кончится: они войдут к нему с парадного крыльца и сложат на его широкую сведущую правомочную длань — вот так же, как кладут шляпу на столик в передней, проходя в комнаты,— весь этот ночной кошмар сомнений, нерешимости, невыспанности, напряжения, усталости, потрясения, изумления и (он признался себе) страха тоже. Но этого не произошло, и теперь он знал, что на самом деле он вовсе и не ждал этого; да разве им могла бы прийти в голову такая мысль, если бы они так не вымотались и не то чтобы обессилели от усталости, напряжения и ночи

Окончание. Начало в № 1.

без сна, а выдохлись от неожиданного потрясения, изумления и чувства собственной беспомощности; ему даже и не надо было этой массы лиц, сторожи́вших голую кирпичную стену тюрьмы, ни толпы, хлынувшей через улицу и загородившей ее, в то время как те, что обступили машину шерифа, заглядывали внутрь и обменивались согласным понимающим многозначительным взглядом, не доверяющим, не терпящим возражения,— взглядом занятого отца, когда он на минуту отрывается от работы, чтобы пресечь и предупредить поползновения любимого, но безответственного детища. А если ему что-то и было надо, так вот оно — эти лица, голоса, не подтрунивающие даже, не насмехающиеся, а просто откровенно посмеивающиеся и безжалостные, стоит только на секунду забыться, впиваются в тебя, как булавка, торчащая в матрасе, поэтому его даже и не клонило ко сну, не больше чем дядю, который спал всю ночь или по крайней мере бо́льшую часть ночи; и теперь город уже был позади, и они ехали быстро, и навстречу им первую милю еще попадались последние машины и грузовики, а потом уже нет, потому что все те, кто хотел попасть сегодня в город, были в это время уже внутри этой последней, быстро убывающей мили; все белое население округа, пользуясь хорошей погодой и хорошими в любую погоду дорогами — а для них эти дороги были свои, потому что их налоги, их голоса и голоса их родных и знакомых оказали влияние на членов конгресса, распоряжавшихся средствами для строительства дорог,— стремилось поскорей попасть в город, в свой город, потому что он существовал только их попущением и поддержкой: они содержали его тюрьму и его суд, толклись и горланили на его улицах и загромождали их, если им это было угодно, терпеливые, выжидающие, безжалостные, не позволяющие ни торопить себя, ни сдерживать, ни разгонять, ни не замечать, ибо это их убитый и убийца тоже, их нарушитель и нарушенная заповедь — белый человек и его скорбь о понесенной утрате,— их право не просто отдать под суд, но и разрешить или помешать совершиться возмездию.

Теперь они ехали очень быстро, он даже не помнил, чтобы дядя когда-нибудь так гнал машину, и той же длинной дорогой, которой он вчера ночью ехал верхом, а теперь — в дневном свете тихого, несказанного майского утра; теперь он мог видеть усыпанные белыми цветами кусты кизила, вырывавшиеся из зелени изгороди между издавна размежеванными участками или стоявшие, словно монашки в монастырской ограде под сенью зеленеющих рощ, и розовые и белые цветы персиковых и грушевых деревьев, и бело-розовые первых яблонь во фруктовых садах, которых он не видел вчера, только вдыхал их благоухание, и всюду кругом и впереди них терпеливая земля — прочерченные бороздами, как геометрические фигуры, поля, где сажали кукурузу в конце марта и в апреле, когда только начинали ворковать дикие голуби, и хлопок — с неделю тому назад, в начале мая, когда по ночам стали кричать первые козодои; но фермерские дома опустели, в них замерло движение жизни, и дым не поднимается над крышами, потому что с завтраком покончили уже давно, а обед незачем и готовить, кто же его будет есть, когда дома сегодня никого нет, и некрашеные негритянские хижины по-среди дворов без деревьев, без травы, где обычно в понедельник утром барахтаются в пыли полуголые ребятишки, ползая и хватаясь за сломанные колеса, изношенные автомобильные шины, пустые жестянки и пузырьки, а на задворках чугунные закоптелые котлы кипят над огнем возле отделяющих грядки и курятники осевших заборов, которые к вечеру запестреют развешанными комбинезонами, фартуками, полотенцами и мужским бельем; но не сегодня, не в это утро; колеса и огромные кренделя свернувшихся автомобильных покрышек, жестянки и пузырьки валяются в пыли, и никто не возится с ними с того момента в субботу, когда кто-то первый крикнул из дому, а на задворках пустые

и холодные котлы стоят в золе с того понедельника под протянутыми пустыми веревками для белья, и машина мчится мимо голых опустелых дверей, и в пустом проеме нет-нет и мелькнет иногда бледный огонь в очаге, и не видно, а только чувствуется, как в глубине в полумраке медленно ворочаются сверкающие белки, но что всего красноречивей — это пустые пашни, на каждой из них в этот день в этот час второй недели мая перед вами должен был бы, неизменно, однообразно повторяясь с однообразной тождественностью столбов, отмечающих местоположение округа по его предельной черте, возникать живой символ этого края — церемониальная группа как бы ритуального и мистического значения: животное, плуг, человек, слитые воедино, вгрызающиеся чудовищным усилием в застывший вал прорезанной ими борозды и при этом как будто застывшие на месте, грузные, неодолимые, неподвижные, словно скульптурная группа борцов на фоне бескрайней земли; и вдруг (они были в восьми милях от города, и уже виден был сине-зеленый склон холмов) он вскричал, не веря своим глазам, с каким-то почти возмущенным изумлением, потому что вот уже двое суток, как он кроме Парали, Алека Сэндера и Лукаса не видел ни одного негра:

— Смотри, негр!

— Да,— сказал дядя,— сегодня девятое мая. А этому округу надо успеть засадить и засеять пятьсот сорок две тысячи акров. Кому-то надо остаться дома и работать.

Машина мчалась вдоль пашни, и на расстоянии примерно пятидесяти ярдов, разделявших их, он и негр, шедший за плугом, смотрели друг другу прямо в лицо до тех пор, пока негр не отвел глаза,— черное лицо, блестящее от пота, распаленное усилием, напряженно сосредоточенное и серьезное; машина мчалась вперед, а он, высунувшись в открытое окно, сначала смотрел, повернув голову, а потом, повернувшись на сиденье, стал смотреть в заднее окно, следя, как они быстро, не сливаясь, уменьшаются — человек, мул и деревянный плуг, который соединял их, врезаясь в землю, яростный, одинокий, застыв на месте, грозно наклонившись в ничто.

Теперь им видны были горы; они уже почти доехали: длинный склон первого, поросшего соснами холма стоял поперек горизонта, а за ним уже чувствовались другие — казалось, вся масса их не поднималась внезапно из открывшегося перед вами нагорья, а надвигалась, нависая над ним; вот так же и шотландские горы, говорил дядя, только они другой окраски и круче; это было два или три года тому назад, и он сказал еще: «Вот почему люди, выбравшие себе место для жилья на этих холмах, на крошечных клочках земли, где, не будь оно даже так круто для мула тащить плуг, не соберешь с акра и восьми бушелей зерна или пятидесяти фунтов хлопка (но они даже и не сажают хлопок, а только кукурузу — и не очень утруждая себя, потому что много ли ее надо на один перегонный куб, чтобы отцу с сыновьями торговать самогоном), носят фамилию Гаури, Макколем, Фрейзер и Инграм — когда-то Ингрохэм, и Уоркитт — прежде Уркхарт, только тот, кто первый привез эту фамилию в Америку, а потом в Миссисипи, не мог сказать, как она пишется, эти люди любят заводить ссоры, страшатся бога и верят в ад...»— и, как будто угадав его мысли, дядя, убавив скорость на последней миле щебенки, так что стрелка спидометра держалась на пятидесяти пяти (дорога уже начинала спускаться к поросшей ивняком и кипарисами низине, у Девятой Мили, где протекал рукав, заговорил, то есть сам завел разговор, первый раз за всю дорогу с тех пор, как они выехали из города:

— Гаури, и Фрейзер, и Уоркитт, и Инграм. А в долинах по берегам рек привольная, богатая, тучная земля, на которой человек может выращивать то, что он может продавать открыто, среди бела дня, и там

селятся люди с фамилиями Литтлджон, Гринлиф, Армстид, и Миллингэм, и Букрайт.— И замолчал. Машина мчалась под гору, увеличивая скорость по инерции; теперь ему уже виден был мост, у которого Алек Сэндер дожидался его в темноте, а Хайбой, когда он его пустил к воде, почуял зыбучий песок.

— Сразу за мостом повернем,— сказал он.

— Я знаю,— сказал дядя.— А те, кого зовут «самбо», те селятся и там и тут, выбирают из того и другого, потому что они могут притерпеться и к тому и к другому, они могут ко всему притерпеться.— Мост теперь был уже совсем близко: белая арка, зияя, летела им навстречу.— Не все белые люди способны выносить рабство, и, по-видимому, ни один человек не может вынести свободы (это-то, кстати сказать,— если предположить, что человек действительно хочет мира и свободы,— и осложняет сейчас наши отношения с Европой, где люди не только не понимают, что такое мир, но, за исключением англосаксов, фактически опасаются личной свободы и не доверяют ей; мы надеемся, в сущности без всякой надежды, что нашей атомной бомбы будет достаточно, чтобы защитить некую идею, столь же устаревшую, как ноев ковчег); немедленно, единодушно, с всеобщего согласия они суют силком свою свободу в руки первому встречному демагогу, если только сами же не растопчут, не уничтожат, не сокрушат ее начисто, не только с глаз долой, но чтоб и помину не было, и все это с таким исступленным единодушием, с каким добрые соседи все вместе затаптывают горящую траву. Но народ, который зовется самбо, вынес одно, и кто знает, может статься, он выдержит и другое. И кто знает...

И тут блеснул песок, сверкнула, струясь, вода, белые перила пронеслись мимо в грохочущем шуме и треске и стуке колес по настилу, и вот уже и мост позади. *«Теперь ему придется затормозить»*,— подумал он, но дядя не затормозил, а просто выключил сцепление, и машина, продолжая катиться по инерции и все еще на большой скорости, свернула, скользя и заносясь, на грязную грунтовую дорогу, проехала еще ярдов пятьдесят, подскакивая на корнях деревьев, пока последняя пядь равнины не перешла с разбегу в первый пологий мягкий склон и машину на той же скорости все еще по инерции не вынесло чуть подальше того места, где все еще видны были следы пикапа, сворачивающие с дороги там, где Алек Сэндер свернул, чтобы укрыть его в чаще, и где он сам потом стоял, приложив руку к ноздрям Хайбоя, в то время как конь или мул спускался по склону с ношей впереди всадника, которого даже Алек Сэндер своими глазами рыси, или филина, или кто там еще охотится по ночам, не мог разглядеть (и он опять вспомнил, но только теперь не дядю за столом сегодня утром, а себя самого на дворе вчера вечером, после того как Алек Сэндер уже ушел, но до того как он увидел мисс Хэбершем,— когда он в самом деле думал, что он поедет один, чтобы сделать то, что должно быть сделано, и опять, как утром за столом, он сказал себе: *«Не буду об этом думать»*); вот они уже почти на месте, в сущности приехали, пространство, которое еще отделяет их, милями уже не измерить.

Однако этот остаток машина тащится ползком, скрежеща на второй скорости, одолевая недвижный взмет главного холма и сильный, настойчиво льющийся, смолистый дух сосен, под сенью которых кизиловые кусты сейчас и правда похожи на монашек в длинных зеленых коридорах, выше, еще выше, последний уступ — и плато, и сразу перед ним открылся как будто весь его родной край, его отчизна — почва, земля, которая взрастила его и шесть поколений его предков и продолжает и теперь растить в нем не просто человека, а человека особого склада, не просто с присущими человеку страстями, надеждами, убеждениями, а со своими особенными страстями, чаяниями и взглядами и образом мыс-

лей и действий, человека особого рода и племени, и больше даже: особого, исключительного даже в роду и племени (ведь с точки зрения большинства и уж, конечно, всех тех, кто ринулся сегодня в город стоять и глазеть на тюрьму и толпиться вокруг машины шерифа,— редкостного чудака, черт возьми). Потому что ведь это тоже как-то входит в него, что бы там ни заставило его остановиться и слушать этого проклятого горбоносого дерзкого негра, который, если даже он и оказался не убийцей, чуть-чуть было не получил, не сказать по заслугам, но уж в какой-то мере именно то, чего он добивался лет шестьдесят с лишним. Как будто географическая карта раскрылась под ним медленным беззвучным рывком: на востоке — одетые зеленью холмы, увал за увалом, теснясь убегают к Алабаме, а на западе и юге — пестрые квадраты полей и за ними леса, теряющиеся в туманной синеве горизонта, за которым наконец, словно гряда облаков, протянулась длинная стена дамбы и сама великая Река течет не просто с севера, а прочь от Севера, окружающего ее и чужого,— пуповина Америки, соединяющая почву, которая была ее родиной, с родительницей, которую три поколения тому назад у нее не хватило крови отринуть; достаточно ему было повернуть голову, и он различал бледное пятно дыма, город в десяти милях отсюда, а глядя прямо перед собой. он видел широкую полосу поймы, разгороженную на большие владения — плантации (одна из них принадлежала Эдмондсам, там родились ныне живущие Эдмондс и Лукас, дед Эдмондса был дедом тому и другому) на берегу собственной небольшой реки (хотя даже на памяти его дедушки по ней еще ходили пароходы), а затем плотную стену речных зарослей и за ней простирающийся далеко на восток, север и запад, не просто туда, где два конечных мыса, нахмурившись, повернулись спиной друг к другу над пустыней двух океанов за горной заставой Канады, но до самого края земли — Север; не просто север, а Север с большой буквы, чужой, запредельный, не географическая местность, а эмоциональное представление, характер, с которым всегда надо быть — он впитал это с молоком матери — настороже, начеку, не бояться нисколько и теперь уже, в сущности, не ненавидеть, а просто иной раз даже скучливо и даже не совсем искренне не подчиняться; так, с раннего детства ему запомнилась картинка, в которой и теперь, на пороге возмужания, он ничего не мог бы, да и не видел оснований менять, и не думал, что она как-то изменится для него и в старости: невысокая полукруглая стена (всякий, кто действительно хотел бы, вполне мог перелезть через нее; он считал, что любой мальчишка обязательно перелез бы), а сверху, с этой стены, позади которой расстилается богатая, густо населенная, никогда не подвергавшаяся опустошению страна с громадными, сверкающими, не тронутыми столицами, не сожженными городами, не разоренными фермами, такая обильная и так надежно от всего защищенная, что, казалось бы, откуда у них такое любопытство,— на него и на тех, кто с ним, глядят бесчисленные ряды лиц, ряд за рядом, все похожие на его лицо, и говорят они на том же языке, что и он, и иногда даже откликаются на то же имя, однако между ним и всеми, кто с ним, и теми нет настоящего родства и скоро даже не будет и контакта, потому что даже слова, общие для тех и других, скоро будут иметь не то же значение, а потом и этому наступит конец, потому что они так отдалятся друг от друга, что перестанут даже слышать друг друга; только бесчисленная масса лиц, глядящих сверху вниз на него и тех, кто с ним, с едва уловимым выраженьем изумления, обиды, обманутой надежды и, что любопытнее всего, готовности поверить — помимо вольной, почти беспомощной и жадной готовности поверить всему, чему угодно, о Юге, даже не обязательно, чтобы это было что-то порочащее, но просто что-либо из ряда вон выходящее, странное; и тут дядя опять заговорил о том же, о чем он и сам думал, и он опять нисколько

не удивился, что дядя не перебивает, а просто подхватывает его мысли:

— А это потому, что мы единственный народ в Соединенных Штатах (я сейчас говорю не о самбо, к нему я потом перейду), который представляет собой нечто однородное. Я хочу сказать: единственный сколько-нибудь весомой величины. Поселенец Новой Англии тоже, конечно, удален от моря и от тех выбросов Европы, которые наносит к нашим берегам и которых наша страна сажает на бессрочный карантин в эфемерных, лишенных корней городах с фабриками, и литейными, и муниципальными пособиями, так надежно и прочно, что могла бы позавидовать любая полиция, но народа в Новой Англии осталось немного, так же как немного осталось и швейцарцев, которые представляют собой не столько народ, сколько скромное, маленькое, добропорядочное, вполне оправдывающее себя, платежеспособное предприятие. Так что мы на самом деле вовсе не против того, что у чужеземцев (да и у нас тоже) называется прогрессом и просвещением. Мы защищаем, в сущности, не нашу политику или наши убеждения и даже не наш образ жизни, а просто нашу целостность; защищаем ее от федерального правительства, которому все остальные в нашей стране вынуждены просто с отчаяния уступать все больше и больше своей личной, неприкосновенной свободы ради того, чтобы сохранить свое место в Соединенных Штатах. И, конечно, мы будем и впредь защищать ее. Мы (я имею в виду всех нас: Четвертый участок, который глаз не сомкнет и не успокоится, пока не уничтожит Лукаса Бичема или еще кого-нибудь и тем самым вознесет Винсона Гаури, и Первый, Второй, Третий и Пятый участки, которые, не горячась, из принципа, хотят быть очевидцами этого уничтожения) не знаем, почему это важно. Нам и не надо это знать. Очень немногие из нас понимают, что только из целостности и вырастает в народе или для него нечто, имеющее длительную, непреходящую ценность,— литература, искусство, наука и тот минимум администрирования и полиции, который, собственно, и означает свободу и независимость, и самое ценное — национальный характер, что в критический момент стоит всего; а этот критический момент наступит для нас, когда мы сойдемся с противником, у которого людей не меньше, чем у нас, и материальных средств не меньше, чем у нас, и который — кто знает — может даже хвастаться и бахвалиться не меньше нас.

Вот почему мы должны противиться Северу: не просто чтобы уберечь себя, не ради того даже, чтобы обоим нам остаться одним народом, ибо это будет неизбежным побочным результатом того, что мы сохраним; а это и есть то самое, во имя чего мы три поколения тому назад проиграли кровавую войну на собственных задворках — правда, не требующая доказательств, постулат, что самбо — это человек, живущий в свободной стране, и, следовательно, он должен быть свободен. Вот что мы, в сущности, защищаем: право самим предоставить ему свободу; мы должны это взять на себя по той причине, что никто другой не может этого сделать, ибо уже скоро сто лет, как Север сделал такую попытку и вот уже на протяжении семидесяти пяти лет признает, что у него это не вышло. Итак, это предстоит сделать нам. И скоро уже такого рода вещей можно будет даже и не опасаться. Их и теперь не должно бы быть. Не должно быть никогда. И, однако, вот только что, в субботу, это случилось и, наверно, случится еще, может быть, раз или два. Но потом — все. Больше этого не будет; конечно, срам останется, но ведь вся летопись человеческого бессмертия — это страдания, перенесенные человеком, и его стремление к звездам путем неизбежных искуплений. Придет время, когда Лукас Бичем сможет убить белого человека, не страшась веревки или бензина линчевателя, как любой белый убийца; со временем он будет голосовать наравне с белым везде, где бы он ни

захотел, и дети его будут учиться в любой школе с детьми белого человека, и он будет так же свободно ездить куда захочет, как и белый человек. Но это будет не во вторник на этой неделе. А вот северяне считают, что это можно сделать принудительно даже и в понедельник — просто принять и утвердить такой-то напечатанный параграф закона; они забыли, как когда-то, после того как уже четверть века свобода Лукаса Бичема была узаконена особой статьей нашей конституции, а хозяина Лукаса Бичема не только поставили на колени, но потом еще на протяжении десяти лет топтали и смешивали с грязью, чтобы заставить его проглотить это, всего каких-нибудь три коротких поколения спустя они снова очутились перед необходимостью еще раз узаконить свободу Лукаса Бичема.

Что же касается самого Лукаса Бичема, самбо — его народ — тоже сохранил свою целостность, исключая ту часть его, которая дает поглотить себя даже не тому, что есть лучшего в белой расе, а чему-то второсортному — дешевой, дрянной, неряшливой музыке, дешевым, поддельным, не имеющим подлинной стоимости деньгам, сверкающей дешевке рекламы, построенной ни на чем, как карточный домик над пропастью, и всей этой трескучей белиберде политической деятельности, которая была когда-то нашей мелкой кустарной отечественной промышленностью, а теперь стала нашим отечественным любительским времяпрепровождением, всей этой искусственной шумихе, создаваемой людьми, которые сначала умышленно подогревают нашу национальную любовь к посредственному, а потом наживаются на ней; мы берем все лучшее, но с условием, что это будет разбавлено и изгажено прежде, чем нам это подадут; мы единственный народ на земном шаре, который открыто похваляется тем, что он второй сорт — туполобый. Так вот я имею в виду не этого самбо. Я имею в виду всех остальных из его народа, кто лучше нас уберег свою целостность и доказал это, удержавшись корнями в земле, и с которой народу самбо надо было действительно вытеснить белых, пересидеть их, потому что у него было терпение, даже когда не было надежды, дальновидность, даже когда впереди нечего было видеть, и не просто готовность терпеть, но страстное желание вытерпеть, потому что он любил немногие простые привычные вещи, которые никто не порывался у него отнять,— не машину, не кричащие наряды, не собственный портрет в газете, но немножко музыки (своей собственной), очаг, ребенка — и не только своего, а любого,— бога и небеса, к которым человек может иметь доступ в любое время, не дожидаясь, когда он умрет, клочок земли, чтобы орошать своим потом посаженные им самим ростки и побеги. Мы — он и мы — должны объединиться; мы должны предоставить ему все недоданные экономические, политические и культурные привилегии, на которые он имеет право, в обмен на его способность ждать, терпеть и выдержать. И тогда мы возьмем верх; вместе мы будем владеть Соединенными Штатами; мы будем их оплотом, мало сказать неуязвимым, но таким, для которого перестанут быть угрозой массы людей, не имеющих между собой ничего общего, кроме бешеной жажды наживы и врожденного страха оттого, что у них нет никакого национального характера, как бы они ни старались скрыть это друг от друга за громкими изъявлениями преданности американскому флагу.

Теперь они уже были на месте и, оказывается, не так уж и отстали от шерифа. Потому что, хотя он уже успел отвести машину с дороги и поставить ее в роще перед часовней, сам он стоял около нее и один из негров только еще подавал кирку через откинутый верх машины назад другому арестанту, стоявшему с двумя лопатами. Дядя подъехал к машине и остановился рядом, и сейчас, в дневном свете, он, в сущности, первый раз увидел часовню, а ведь он всю жизнь жил всего в десяти милях отсюда и ходил мимо и уж по меньшей мере раз пять видел ее.

Но только он не помнит, чтобы он когда-нибудь до этого по-настоящему смотрел на нее — обшитый досками, без единого шпиля домик, ничуть не больше, чем некоторые из этих однокомнатных хижинок, в которых живут здесь в горах, некрашеный тоже, но (странно) совсем не убогий и даже не запущенный, не обветшалый, потому что там и сям видны были свежие сырые доски и куски синтетического кровельного материала, наложенные заплатами на старые стены и дранку с какой-то остервенелой и чуть ли не оскорбительной поспешностью; он не ютился, не прятался и даже не сидел, а стоял среди стволов высоких сильных долговечных косматых сосен, одинокий, но не покинутый, неподатливый, независимый, ничего ни у кого не прося, никому ни в чем не уступая, и ему вспомнились высокие стройные шпили, которые говорили: «Мир», и приземистые назидательные колокольни, которые говорили: «Покайся», а одна даже говорила: «Берегись», но эта часовня говорила просто: «Пылай», и они с дядей вылезли из машины; шериф и оба негра с лопатами и кирками уже вошли в ограду, и они с дядей прошли за ними через осевшую калитку в низкой проволочной изгороди, сплошь заросшей жимолостью и мелкими белыми и розовыми цветами лишенной всякого запаха вьющейся розы, и он увидел кладбище, тоже в первый раз —это он-то, который не только осквернил здесь могилу, но отринул одно преступление, обнаружив другое! — огороженный прямоугольник земли поменьше тех садовых участков, какие он видел сегодня; к сентябрю он, наверно, весь зарастет, и сюда едва можно будет пробраться, его будет почти не видно за этими зарослями полыни, крапивы, жимолости, откуда несимметрично, без какого бы то ни было порядка, словно книжные карточки, сунутые кое-как в картотечный ящик, или зубочистки, натыканные в ломоть хлеба, торчали, слегка наклонившись — как бы переняв свое застывшее перпендикулярное положение у гибких, неуемных, никогда не стоящих совсем вертикально сосен,— тонкие, как черепица, плиты из дешевого серого гранита, такие же потемневшие, как и некрашеная часовня, словно они были вырублены топорами из ее бока (и на них без эпитафий высечены просто имена и даты, как если бы даже те, кто их хоронил, не помнили о них ничего, кроме того, что они жили и умерли), и вовсе не разрушение, не время заставило наложить на израненные стены часовни свежие сырые заплаты из некрашеного неструганого дерева, а простые требования смерти и удел плоти.

Они с дядей пробрались между плитами туда, где шериф с двумя неграми уже стояли над свежезасыпанным холмом, который он тоже увидел сейчас в первый раз, хотя сам разрывал его. Но они еще и не начинали копать. А шериф даже стоял, повернувшись, и смотрел на него, пока он и дядя не подошли и не остановились.

— Ну, за чем же дело стало? — спросил дядя.

Но шериф, обратившись к нему, сказал своим мягким, тягучим голосом:

— Я полагаю, вы, и мисс Юнис, и этот ваш секретарь соблюдали всяческую осторожность, чтобы вас никто не поймал за этим занятием вчера ночью? Не так ли?

Ответил дядя:

— Да, уж за таким занятием вряд ли желательны зрители.

Но шериф продолжал смотреть на него:

— Тогда почему же они не положили на место цветы?

И тут он увидел их тоже — искусственный венок, скучное замысловатое сооружение из проволоки, ниток, лакированных листьев и каких-то неувядающих цветов, которые кто-то принес или прислал из цветочного магазина из города, и три букетика поникших садовых и полевых цветов, перевязанные бечевкой,— все это, как сказал вчера ночью Алек Сэндер, было раскидано или просто брошено на могилу, и он помнит,

как Алек Сэндер и сам он сняли и отложили их в сторону, чтобы они не мешались, а потом, после того как они снова засыпали могилу, положили их обратно; он вспомнил, как мисс Хэбершем дважды сказала им, чтобы они положили их обратно, после того как он пытался возразить и говорил, что это ни к чему, только трата времени; ему даже припоминалось, что и мисс Хэбершем помогала их класть обратно; а может быть, он вовсе и не помнит, что они положили их обратно, а ему это только кажется, потому что ведь вот же — они не лежат на месте, а свалены все с одной стороны в кучу, нельзя даже и разобрать, и, должно быть, он или Алек Сэндер наступил на венок, но теперь-то это уже не имеет значения, и вот именно это сейчас и говорил дядя:

— Что теперь об этом думать. Давайте-ка начинать. Даже когда мы покончим здесь и поедем обратно в город, все это будет еще только начало.

— Ну, ребята,— обратился шериф к неграм,— валяйте. Пойдем-ка отсюда!

И он не заметил никакого шума, ничего, что могло бы его насторожить, просто поглядел по сторонам вслед за дядей и шерифом и увидел, как откуда-то из-за часовни, а не с дороги, словно из самих качающихся на ветру высоких сосен, появился человек, в светлой с широкими полями шляпе, в чистой выгоревшей голубой рубашке с пустым левым рукавом, аккуратно свернутым и приколотым манжетом к плечу английской булавкой, на маленькой гладкой рыжей кобылке, у которой то и дело опасливо сверкали белки, за ним следовали двое молодых людей — верхом без седла на одном широкозадом муле с арканом на шее, а за ними бежали (держась осторожно, на расстоянии от задних копыт мула) две длинные гончие; проехав быстрой рысью через рощу, человек остановил лошадь у калитки, быстро и легко оперевшись единственной рукой, соскочил наземь и, кинув поводья на шею лошади, легким, твердым, почти пружинистым, быстрым шагом прошел в калитку и направился к ним — маленький сухощавый старичок с такими же светлыми глазами, как у шерифа, с красным, обветренным лицом, на котором, словно орлиный клюв, выступал крючковатый нос; еще не дойдя, он заговорил высоким, тонким, твердым, ничуть не надтреснутым голосом:

— Что здесь такое происходит, шериф?

— Я собираюсь вскрыть эту могилу, мистер Гаури,— сказал шериф.

— Нет, шериф,— мгновенно отрезал тот, нисколько не меняя голоса, не споря, ничего не отстаивая, просто заявляя.— Не эту могилу.

— Эту самую, мистер Гаури,— сказал шериф.— Я собираюсь ее вскрыть.

Без всякой поспешности или суетливости, можно сказать, почти медлительно старик расстегнул своей единственной рукой две пуговицы на груди рубашки и сунул руку внутрь, слегка извернувшись боком, чтобы руке было удобнее, и вытащил тяжелый никелированный револьвер и все так же без всякой поспешности, но и без малейшего колебания, сунул револьвер под мышку левой руки, прижав его культей к телу рукоятью вперед, пока его единственная рука застегивала рубашку, а затем снова схватил револьвер своей единственной рукой и, не направляя ни на что, просто держал его в руке.

Но еще задолго до этого он увидел, как шериф, сорвавшись с места, метнулся с невероятной быстротой не к старику, а вбок, за край могилы, прежде даже, чем оба негра повернулись и опрометью кинулись бежать, так что только они сломя голову ринулись, как тут же со всего маху налетели на шерифа, как на скалу,— казалось, их даже чуть-чуть отбросило назад, но шериф ухватил их обоих, каждого одной рукой, как ребятишек, а в следующую секунду уже, казалось, держал их обоих в одной руке, словно две тряпичные куклы, и, повернувшись всем торсом,

так что он оказался между ними и маленьким жилистым старичком с револьвером, сказал своим мягким и даже как будто сонным голосом:

— Бросьте это. Неужели вы не понимаете, что самое страшное, что может случиться с негром,— это очутиться сегодня на воле, вот здесь, в арестантских штанах, и пытаться скрыться.

— Верно, ребята,— сказал старик своим высоким, лишенным оттенков голосом.— Я вас не трону. У меня тут разговор с шерифом. Могилу моего сына — нет, шериф.

— Отправьте их обратно в машину,— быстро шепнул дядя.

Но шериф не ответил и все еще не сводил глаз со старика.

— Вашего сына нет в этой могиле, мистер Гаури,— сказал шериф.

А он смотрел и думал: ну, что может старик сказать на это — удивится, не поверит, возмутится, может быть, или даже невольно подумает вслух: *«Как это вы можете знать, что моего сына нет здесь?»* — или, выслушав, молча поразмыслит и скажет — примерно вот так же, как шериф сказал дяде шесть часов тому назад: *«Вы бы не позволили себе сказать мне это, если бы вы не знали, что это действительно так»*,— смотрел и даже как будто сам вместе со стариком отмахнулся от всего этого и вдруг с изумлением подумал: *«Да ведь он убит горем»*,— и тут же подумал, как за эти два года он дважды видел горе там, где он никак не ожидал и не предполагал, что оно может быть, где, казалось бы, вовсе и не место быть сердцу, способному разрываться от горя: один раз у старого негра, который только что схоронил свою старую негритянку жену, и вот сейчас у этого неистового старика, безбожника, сквернослова, который лишился одного из своих шестерых бездельников сыновей, неистовых, разнузданных и не то что более или менее, а совсем ни на что не годных; только один из них, да и то разве что вот этой своей последней отчаянной выходкой сумел сделать что-то на благо своим ближним и своему округу: дал себя убить и всех от себя избавил; и вот опять этот высокий ровный голос, быстрый, твердый, безостановочный, без всяких оттенков, почти собеседующий:

— Надо полагать, шериф, вы не назовете мне имени человека, который обнаружил, что моего сына нет в этой могиле. Я полагаю, вы просто умолчите об этом.

Маленькие жесткие светлые глаза впиваются в маленькие жесткие светлые глаза, и голос шерифа, все такой же мягкий, но теперь непроницаемый:

— Нет, мистер Гаури. Могила не пустая.— И потом уже много позже он вспомнил, что вот тут-то ему и показалось, что он понял — не то, конечно, почему Лукас остался в живых и его позволили увезти в город, это-то само собой ясно: никого из Гаури, кроме мертвеца, там в тот момент не было,— но по крайней мере хоть как это случилось, что старик и двое его сыновей появились из лесу, из-за часовни чуть ли не в ту же самую минуту, когда шериф и он с дядей подошли к могиле, и еще, конечно, почему почти двое суток спустя Лукас все еще жив.— В ней лежит Джек Монтгомери,— сказал шериф.

Старик мигом повернулся, не поспешно, не проворно даже, а просто без всякого усилия, как если бы его маленький, сухой, лишенный мяса костяк не оказывал сопротивления воздуху и не тормозил двигательные мускулы, и крикнул в сторону ограды, где двое молодых людей все еще сидели на муле, одинаковые, как два манекена в магазине готовой одежды, и такие же неподвижные, они так и не слезали, пока старик не крикнул:

— Сюда, мальчики!

— Не беспокойтесь,— сказал шериф.— Мы сами.— Он повернулся к неграм: — Ну-ка, берите ваши лопаты...

— Я же вам говорил,— снова неслышно шепнул дядя,— отошлите их обратно в машину.

— Правильно, адвокат — адвокат Стивенс, если не ошибаюсь,— сказал старик.— Уберите их отсюда. Это наше дело. Мы этим сейчас займемся.

— Это теперь мое дело, мистер Гаури,— сказал шериф.

Старик поднял револьвер, спокойно, не спеша согнул руку в локте, пока револьвер не оказался на должном уровне, и, обхватив большим пальцем курок, взвел его так, что оружие теперь было на взводе, может быть, еще не совсем на полном и не то чтобы точно нацелено, а так направлено куда-то на уровень пустых петель для пояса на брюках шерифа.

— Уберите их отсюда,— сказал старик.

— Хорошо,— сказал шериф.— Ступайте в машину, ребята.

— Подальше,— сказал старик.— Отошлите их обратно в город.

— Это заключенные, мистер Гаури,— сказал шериф.— Я этого не могу сделать.— Он не двинулся с места.— Ступайте, садитесь в машину,— повторил он им.

И тут они повернулись и пошли не назад к калитке, а прямо через проволочную ограду, шагая очень быстро, высоко поднимая ноги и коленки в грязных полосатых штанах, и все ускоряли шаг, пока не дошли до второй изгороди, а там — то ли перешагнули, то ли перескочили через нее и только тогда повернули в обратную сторону, к машинам, и все для того, чтобы дойти до машины шерифа, не приближаясь нигде по дороге к двум белым на муле; а он смотрел на этих сидящих на муле, одинаковых, как две зажимки на веревке для сушки белья: одинаковые лица, даже загорели и обветрились одинаково, свирепо запальчивые и спокойные,— пока старик не окликнул их еще раз:

— А ну, мальчики! — И они соскочили оба сразу, одним движением, как тренированная пара в каком-нибудь эстрадном номере, оба, как один, шагнули левой ногой через ограду, даже не поглядев на калитку,— близнецы Гаури, неразличимые вплоть до одежды и башмаков, только на одном рубашка хаки, а на другом тонкая безрукавка джерси, лет им уже под тридцать, на голову выше отца, с такими же светлыми глазами, как у него, и нос такой же, клювом, разве только что у них не орлиный, а ястребиный; они подошли и, не произнося ни слова, даже не кинув взгляда ни на кого из них, остановились и стояли с угрюмыми, спокойными, неприветливыми лицами, пока старик, показав револьвером (он заметил, что предохранитель сейчас по крайней мере был спущен) на две лопаты, не сказал своим высоким голосом, в котором даже появилось какое-то оживление:

— Хватайте, ребятки. Это имущество округа, если мы и сломаем одну из них, взыскивать некому, кроме суда присяжных.

Близнецы, стоя теперь лицом друг к другу по обе стороны могилы, принялись копать все с той же безупречной, почти балетной согласованностью движений; это были последние перед самым младшим, покойным Винсоном,— четвертый и пятый из шести сыновей: старший, Форрест, мало того что вырвался из-под власти своего свирепого деспота отца, но даже женился и вот уже двадцать лет служил управляющим хлопковой плантацией в дельте, повыше Виксберга, второй, Кроуфорд, был призван в армию второго ноября 1918, а в ночь на десятое (надо же так просчитаться, вот уж действительно невезение, говорил дядя, не дай бог ни одному человеку,— в сущности, этой же точки зрения придерживались, по-видимому, и судившие его органы федеральной власти, потому что его приговорили к заключению в Ливенуортской тюрьме всего только на один год) он дезертировал и чуть ли не полтора года скрывался в разных пещерах и подземных убежищах в горах, в пятнадцати милях

от здания федерального суда в Джефферсоне, до тех пор пока его наконец не схватили после чуть ли не настоящей атаки с боем (к счастью для него, никто не был серьезно ранен), но он продержался в своей пещере свыше тридцати часов, вооруженный (и дядя говорил, что он проявил немалую стойкость и мужество, этот дезертир из армии Соединенных Штатов, защищавший свою свободу от правительства Соединенных Штатов оружием, захваченным у врага, с которым он не желал драться) автоматическим пистолетом, который один из сыновей Макколема забрал у пленного немецкого офицера, а вернувшись домой, выменял на пару гончих у Гаури; когда Кроуфорд, отсидев год, вернулся, в городе через некоторое время пошли слухи, что он в Мемфисе, где он 1) занимается тайной поставкой спиртных напитков из Нового Орлеана, 2) поступил секретным агентом к хозяевам какого-то предприятия на время стачки, но, как бы там ни было, он вдруг снова появился и опять стал жить в родительском доме, и с тех пор его мало кто видел, и вот только несколько лет тому назад в городе стали говорить, что он более или менее остепенился, торгует понемножку лесом, скотом и даже будто засадил небольшой участок земли; третий, Брайен, был поистине опорой. движущей силой, связующим элементом — как там ни назови,— но на нем или им, в сущности, и держалась родительская ферма, которая кормила их всех; затем близнецы Вардемен и Билбо, которые целые ночи просиживали перед тлеющим костром из пней и гнилушек, в то время как псы загоняли лисиц, а днем спали на голом дощатом полу на веранде, до тех пор пока не стемнеет и снова можно будет спустить собак; и наконец последний, Винсон, у которого с самого детства наблюдалась склонность к торговле и любовь к деньгам, так что, хотя он умер всего двадцати восьми лет, говорили, будто он не только владел несколькими земельными участками в округе, но был первым Гаури, чья подпись на чеке была достаточна для любого банка; близнецы по колено, а затем уже по пояс в земле копали с угрюмой и свирепой поспешностью, точно роботы, и в таком совершенном единении, что обе лопаты казалось, в один и тот же миг стукнули о крышку гроба, но даже и тогда они словно сговорились — без каких-либо явных знаков общения, как птицы или животные, без звука, без жеста,— просто один из них вышвырнул наверх вместе с землей одним и тем же броском лопату и сам без всякого усилия легко выбросился из ямы и стал на краю среди других, в то время как его брат сгребал остатки земли с крышки гроба, затем не глядя швырнул наверх лопату и — так же как он сам этой ночью — обил с краев крышки приставшую землю и, упершись одной ногой, схватил крышку, дернул ее вверх, приподнял и сдвинул, так что все стоявшие на краю могилы могли теперь заглянуть в гроб.

Он был пустой. В нем совсем ничего не было, пока маленькая струйка земли, отскочившей откуда-то, не побежала по дну с сухим шепчущим звуком.

Глава восьмая

И он, как сейчас, помнит это: все пятеро они стояли на краю могилы над пустым гробом, потом таким же быстрым, плавным движением, как и его близнец-брат, второй Гаури выскочил из могилы и, нагнувшись, с сосредоточенным, недовольным и даже несколько возмущенным и расстроенным видом начал счищать и сбивать комья глины, приставшие к низу штанин, первый близнец сразу же, как только второй нагнулся, двинулся прямо к нему, словно повинуясь в своем поспешном, слепом, неуклонном движении некоему приводному устройству, точно он был другой частью машины, другим шпинделем какого-нибудь, ну, ска-

жем, токарного станка, двигающимся по той же неотвратимой станине к своему гнезду, и, нагнувшись, стал счищать и отряхивать глину сзади со штанин брата; и теперь уже чуть ли не целая глыба земли свалилась вниз и, ударившись о сдвинутую крышку, грохнула в пустой гроб, произведя своей массой и тяжестью такой шум, что даже послышалось слабое глухое эхо.

— Выходит, он обоих убрал,— сказал дядя.

— Да,— сказал шериф.— Но куда?

— Черт с ними с обоими,— сказал старик Гаури.— Где мой сын, шериф?

— Сейчас мы этим займемся. Найдем, мистер Гаури,— сказал шериф.— Хорошо, вы догадались взять с собой собак. Спрячьте-ка ваш револьвер да велите вашим сыновьям поймать собак и придержать их, пока мы здесь управимся.

— Нечего вам беспокоиться насчет револьвера и собак,— сказал старик Гаури.— Всякого, кто здесь шатался или скрывался, они выследят и поймают. Но мой сын и этот, как его, Джек Монтгомери — если он только в самом деле был найден в гробу моего сына,— они-то ведь не вышли отсюда и не оставили следов.

— Успокойтесь, мистер Гаури,— сказал шериф.

Старик молча уставился на шерифа злобным взглядом. Он не дрожал, не горячился, не обнаруживал ни замешательства, ни удивления — ничего. Глядя на него, он представлял себе холодное, бледно-синеватое, похожее на слезу и как будто лишенное жара пламя, которое покачивается даже не на цыпочках, а чуть ли не паря над газовой горелкой.

— Хорошо,— сказал старик.— Я успокоюсь. А вот вам следует побеспокоиться. Вы, похоже, знаете об этом все, вы прислали ко мне посыльного с раннего утра, в шесть часов, я еще позавтракать не успел, вы меня сюда вызвали. Ну, так приступайте к делу.

— Вот мы сейчас и собираемся это сделать,— сказал шериф.— Прежде всего мы сейчас выясним, откуда нам приступить.— Он повернулся к дяде и продолжал мягким, рассудительным и не совсем уверенным тоном: — Так вот, скажем, время — ну, что-нибудь около одиннадцати вечера. У вас мул или, может быть, лошадь, во всяком случае нечто, способное двигаться и нести двойную ношу, и мертвец поперек седла. И у вас не так уж много времени, иначе говоря, не так много, чтобы совсем об этом не думать. Конечно, в одиннадцатом часу народ кругом уже большей частью спит, тем более в воскресную ночь, когда завтра надо вставать спозаранку, начинать сызнова неделю, да еще в самую горячую пору посадки хлопка, и ночь сегодня безлунная, так что если даже кто еще и гуляет, вы здесь в такой глуши, что можно не опасаться, вряд ли кто сюда забредет. Но все же у вас на руках мертвец с пулей в спине, и хоть сейчас только одиннадцать часов, а день все-таки рано или поздно должен наступить. Вот так. Ну, что бы вы сделали?

Они уставились друг на друга, словно впились глазами, или это дядя впился глазами в шерифа — такое худое, скуластое, энергичное лицо, ясные, быстрые, внимательные глаза, и напротив — громадное сонное лицо шерифа, глаза не впиваются, даже как будто не смотрят, мигают точно в полудремоте, и в то же время оба молча видят, как все это происходит.

— Разумеется,— сказал дядя,— закопал бы снова. И тут же, поблизости, потому что рано или поздно, как вы говорите, хотя сейчас еще только одиннадцать, а утро наступит. Тем более что у него еще есть время вернуться обратно и переделать все снова наедине, самому, собственными руками. И ведь это тоже надо учесть — эту страшную необходимость, страшную не только тем, что она вынуждает его все опять переделать, но и тем, почему приходится все переделать; подумать толь-

ко, он сделал все, что было в его силах, все, что от него можно было ждать, требовать, ведь никому даже и в голову не пришло бы, что ему придется на это пойти; и все сошло как нельзя лучше, лучше даже, чем можно было надеяться, и вдруг он слышит какой-то звук, шум, или, может быть, он случайно наткнулся на укрытый в кустах пикап, или, может быть, просто ему повезло, так уж вышло по милости судьбы или какого-то там бога, духа или джина, которые до поры до времени охраняют убийцу, заботятся об его безопасности, пока другие парки успевают сплести или связать веревку,— ну, что бы там ни было, он вынужден вернуться назад тайком, привязать к дереву мула, или лошадь, или на чем он там ехал и ползти ползком на животе обратно и, спрятавшись (кто знает, может быть, вот за этой самой оградой), смотреть, как какая-то непоседа старуха и двое ребят, которым давно пора быть в постели за десять миль отсюда, разрушают весь его тщательно обдуманный замысел, стоивший ему таких неимоверных усилий, сводят на нет труд не только его жизни, но и его смерти тоже.— Дядя замолчал, и он увидел, как его блестящие, почти сверкающие глаза грозно устремились на него.— А ты... ведь пока ты не вернулся домой, ты даже и думать не мог, что мисс Хэбершем поедет с вами. А без нее у тебя не было ни малейшей надежды, что Алек Сэндер поедет с тобой вдвоем. Так что если ты и в самом деле думал поехать сюда один раскапывать эту могилу, ты мне даже и заикаться не смей...

— Оставим это пока,— сказал шериф.— Так вот. Значит, закопать куда-то в землю. А в какую? Какую землю легче и скорее рыть, когда человек спешит и ему все приходится делать самому, даже если у него и есть лопата. В какого рода почву можно быстро запрятать труп, даже если у вас нет ничего, кроме перочинного ножа.

— В песок,— сказал дядя мгновенно, очень быстро, почти небрежно, чуть ли не рассеянно.— На дно рукава. Они же вам говорили сегодня, в три утра, что они видели, как он его вез туда. Чего же мы еще ждем?

— Хорошо,— сказал шериф.— Едем.— И ему: — Ты нам покажешь, где именно...

— Только Алек Сэндер сказал, что, может, это был и не мул, а ...

— Все равно,— сказал шериф.— Пусть лошадь. Ты нам покажи точно где...

Он как сейчас помнит: он увидел, как старик сунул опять револьвер под мышку рукоятью вперед, прижал его культей, пока его единственная рука расстегивала рубаху, затем взял револьвер из-под мышки, сунул его внутрь, снова застегнул рубаху, потом повернулся проворнее, быстрее даже обоих своих сыновей, моложе его вдвое, и сразу уже впереди всех, махнул через ограду, подошел к лошади, схватил поводья и, ухватившись той же рукой за луку, вскочил в седло, потом обе машины на второй скорости — чтобы не скатиться по инерции — двинулись обратно вниз по крутому склону, и, когда он сказал: «Здесь»— где следы пикапа сворачивали с дороги в кусты и потом опять на дорогу, дядя остановил машину; а он смотрел, как свирепый старик с обрубком руки повернул на всем скаку свою рыжую кобылу в лес через дорогу и помчался по откосу, затем обе собаки вылетели за ним на откос, а потом мул с двумя одинаковыми деревяннолицыми сыновьями; тут они с дядей вылезли из машины, машина шерифа сзади стояла впритык к ним, и им слышен был бешеный топот кобылы по косогору и высокий ровный голос старика, понукающий собак:

— Эй, эй, ищи! Возьми его, Ринг.

И дядя сказал:

— Наденьте на них наручники и пристегните к рулю.

И шериф:

— Нет. Нам понадобятся лопаты.

А он поднялся на откос и стал прислушиваться к топоту и крикам внизу; затем дядя, шериф и оба негра с лопатами оказались рядом с ним. Хотя рукав чуть ли не под прямым углом перерезал шоссе сразу за развилком, откуда начиналась грунтовая дорога в горы, все-таки до него было с четверть мили от того места, где они стояли или, вернее, откуда сейчас уже отошли, и, хотя всем им слышны были окрики старика Гаури и треск сучьев под копытами кобылы и мула, шериф пошел не туда, а зашагал по откосу вдоль дороги, почти параллельно ей и шел так несколько минут и только тогда начал забирать вбок, когда они спустились в заросшую крапивой, лавром и густым ивняком низину между холмом и рукавом. Они пошли дальше, прямо через нее, шериф впереди, вдруг шериф остановился, внимательно вглядываясь под ноги, потом повернул голову и, глядя на него через плечо, стоял и ждал, пока они не подошли с дядей.

— Твой секретарь не ошибся в первый раз,— сказал шериф.— Это был мул.

— Не этот же черный на аркане,— сказал дядя.— Не может быть, чтобы этот. Даже убийца не допустит такой грубой, такой наглой беспардонности.

— Да,— сказал шериф.— Вот этим-то они и опасны, вот почему их надо уничтожать или держать за решеткой.— И, поглядев вниз, на землю, он тоже увидел их: узкие, изящные, чуть ли не щеголеватые следы мула, совсем не соответствующие размерам животного, вдавленные глубоко, слишком глубоко для какого бы то ни было самого грузного мула с одним всадником; оттиснувшиеся в хлипкой грязи, следы уже заполнились водой, и, глядя на них, он даже увидел, как какой-то маленький водяной зверек юркнул по одному из них, оставив тоненькую, как ниточка, струйку всплывшего ила, и, стоя у этих следов теперь, когда они видели их, они могли проследить и самую стезю между доходившей до плеча, примятой и не выпрямившейся зеленью, которая, как борозда в поле или застывшая волна в кильватере судна, тянулась через болото, прямая как стрела, пока не исчезала в гуще ивняка над ручьем. Они пошли по ней, ступая в оттиснувшиеся двумя рядами следы, идущие не туда и обратно, а оба ряда в одном направлении,— иногда след одного и того же копыта отпечатывался поверх следа оставленного раньше, шериф, по-прежнему шагавший впереди, снова заговорил, повысив голос, но не оборачиваясь, как будто — так он подумал сначала — не обращаясь ни к кому:

— Обратно он пошел не этим путем. Вот тут он первый раз почувствовал, что времени у него мало. Он пошел напрямик по косогору: лес, темень, ему уже было все равно. Это было, когда он услышал что-то, ну, что бы это могло быть? — Тут только он понял, к кому обращался шериф.— Может быть, твой секретарь свистел там или что еще. Ведь как-никак ночью, в такой час на кладбище...

Теперь они остановились на высоком берегу самого рукава, над широкой вымоиной в русле, по которому зимой в весенние дожди мчался бурный поток, но сейчас бежала тоненькая струйка глубиной разве что в дюйм и немного больше ярда в ширину от одной заводи на отмели к другой, и только дядя успел сказать:

— Немыслимо, чтобы этот идиот...— как шериф шагах в десяти вдоль обрыва впереди них произнес:

— Вот оно.— И они подошли к нему, и он увидел, где стоял мул, привязанный к небольшому деревцу, и потом следы человека, шагавшего по краю обрыва, тоже более глубокие следы, чем оставил бы один человек, как бы он ни был грузен, и опять он представил себе муку, отчаяние, безотлагательную необходимость успеть дотащить в черной

мгле сквозь колючий кустарник и головокружительно неотвратимый бег секунд эту ношу, которую человек не предназначен таскать; и тут он услышал шум и треск в зарослях подальше на берегу и крики — это кобыла и старик Гаури вопил, и опять треск и топот — это, должно быть, мул, и затем — ну просто какой-то ад кромешный: крики и ругань старика, истошный лай и визг собак, глухие удары ногой в тяжелом башмаке по собачьим бокам; но они уже больше не в силах были бежать и, едва продираясь, с трудом прокладывали себе путь сквозь цепкие колючие заросли, пока наконец не выбрались на край обрыва и не заглянули вниз в вымоину и увидели невысокую свежую глинистую насыпь, которую кинулись разрывать собаки, и старика Гаури, который все еще отгонял их пинками и ругался, и тут они все бросились вниз с обрыва, кроме двоих негров.

— Постойте, мистер Гаури,— сказал шериф.— Это не Винсон.

Но старик как будто не слышал его. Он даже как будто не замечал, что здесь есть кто-то еще,— казалось, он даже забыл, почему он норовит пнуть ногой собак; он просто хотел отогнать их от насыпи и носился за ними, подпрыгивая на одной ноге, занеся другую для удара, и даже когда они уже отбежали от насыпи и старались только увильнуть от него и выбраться наверх, он все еще кидался на них и осыпал их бранью, даже когда шериф схватил его за его единственную руку и остановил.

— Посмотрите на эту землю,— сказал шериф.— Вы что, не видите? Он так торопился, что даже и не закопал его. Это был второй, и он спешил, потому что уже почти рассвело и ему надо было его спрятать.

И теперь все они увидели: низенькая кучка свежей земли под самым обрывом, а в откосе над ней — глубоко врезавшиеся, яростные следы лопаты, как будто он рубил землю, вонзаясь в нее с размаху лезвием лопаты, как топором (и он опять представил себе это отчаяние, безотлагательность, неистовую рукопашную схватку с грузной, невыносимой инертностью земли), пока от нее не откололось и не рухнуло вниз столько, чтобы скрыть то, что ему надо было скрыть.

На этот раз им не понадобились даже и лопаты. Тело было едва прикрыто; собаки уже раскидали землю, и он только теперь понял всю силу этой безотлагательности и этого исступленного отчаяния: обезумевший банкрот, доведенный до исступления крахом времени, которого у него не осталось даже настолько, чтобы скрыть улики своего исступления и причину безотлагательности,— ведь это было уже после двух ночи, когда они с Алеком Сэндером, оба торопясь изо всех сил, снова засыпали могилу; так что к тому времени как убийца, не только один, без помощи, но еще и после того, как он со вчерашнего вечера после захода солнца уже раскопал однажды шесть футов земли и снова засыпал обратно, а потом выкопал второе тело и снова еще раз засыпал могилу,— верно, уже совсем рассвело, больше чем рассвело — должно быть, само солнце подстерегало его, когда он второй раз спустился по склону и потом через заросли к рукаву, само утро сторожило его, когда он свалил труп с обрыва и судорожно стал рубить глинистую землю, сбрасывая ее вниз, только чтоб хоть как-нибудь временно прикрыть тело,— так жена в судорожной поспешности отчаяния бросает свой пеньюар на забытую перчатку любовника; оно (тело) лежало ничком, и виден был только проломленный сзади череп, затем старик нагнулся и своей единственной рукой дернул его каким-то деревянным рывком и перевернул на спину.

— Да,— сказал старик Гаури своим высоким, бодрым, далеко слышным голосом.— Это Монтгомери, он самый, черт побери.— И выпрямился, худой, быстрый, как соскочившая часовая пружина, и сразу

завопил, закричал, подзывая собак: — Эй, эй, сюда! Мальчики! Ищите Винсона!

И тут дядя закричал тоже, стараясь чтобы его услышали:

— Постойте, мистер Гаури! Постойте.— Потом шерифу: — Значит, он поступил так по-идиотски просто потому, что у него времени не было, а не потому, что он идиот. Я просто не могу допустить дважды...— И он поглядел по сторонам, окидывая всех быстрым взглядом. Он задержал его на близнецах.— Зыбучий песок, где это? — резко спросил он.

— Что? — отозвался один из близнецов.

— Зыбучий песок,— сказал дядя.— Зыбучий песок на дне в русле рукава. Где это?

— Зыбучий песок? — сказал старик Гаури.— Сукин сын! Бросить человека в зыбучий песок, адвокат? Моего сына в зыбучий песок?

— Помолчите, мистер Гаури,— сказал шериф. И, обращаясь к близнецам: — Ну? Где же?

Но он ответил раньше. Он уже несколько секунд порывался. И теперь сказал:

— Это у моста.— Потом, сам не зная почему, да это и не имело значения: — Только на этот раз это был не Алек Сэндер. Это Хайбой.

— *Под* мостом на шоссе,— поправил близнец.— Где всегда.

— Да,— сказал шериф.— А кто это такой Хайбой?

И он только хотел ответить, как вдруг старик, который, казалось, забыл даже и о своей кобыле, ринулся вперед и прежде, чем кто-нибудь из них успел двинуться с места, прежде даже, чем сам он успел двинуться, уже пробежал несколько шагов по расступающемуся под ногами песку, и, пока они еще только стояли и смотрели, повернулся и с тем же кошачьим проворством, с каким он тогда вскочил на лошадь, ринулся вверх по откосу, цепляясь своей единственной рукой и топча и ломая сучья, прямо напролом, через чащу, и скрылся из виду, прежде чем кто-либо из них, кроме двоих негров, которые не сходили с откоса, успел подняться на берег.

— Живо. Задержите его! — крикнул шериф близнецам. Но они не успели. Они бросились за ним, первым — один из близнецов, потом все вперемежку, и оба негра тоже, через колючий кустарник, через заросли, назад вдоль рукава, и выскочили на берег в расчищенной полосе отчуждения под дорогой у самого моста; он увидел съезжавшие вниз следы копыт Хайбоя, там, где он почти спустился к воде и шарахнулся назад, пенящиеся струи ручья, задержанного бетонным устоем напротив и сбегающего дальше узкой лентой, которая своим ближним к нему краем сливалась незаметно с широкой полосой мокрого песка, такого гладкого, нетронутого и не различимого своей поверхностью с водой, как если бы это было пролитое молоко; он шагнул, перескочил через длинный ивовый шест, валявшийся на самом краю обрыва и покрытый фута на четыре в длину тонким налетом присохшего песка вот так же, как когда сунешь палку в ведро или в бак с краской, и шериф только крикнул близнецам, впереди: — Держите его! — Он увидел, как старик уже прыгнул и летит с обрыва и без всплеска, без всякого звука продолжает лететь не сквозь эту гладкую поверхность, а мимо нее, как если бы он не провалился, а прыгнул мимо — не достал до выступа скалы или до подоконника — и вдруг, исчезнув до половины, остановился так же внезапно, без сотрясения, без толчка; просто застыл неподвижно, как если бы ему отсекли ноги до бедер взмахом косы, оставив его торс стоять торчком на гладком, бездонном, похожем на молоко песке.

— Все в порядке, ребята,— зычно и бодро крикнул старик Гаури.— Он здесь. Я на нем стою.

Один из близнецов снял с мула аркан и кожаные поводья и подпругу с кобылы, оба негра, орудуя лопатами, как топорами, бросились

рубить ветки, в то время как все остальные таскали сучья и жерди и все, что только можно было найти, обломать и притащить, и затем оба близнеца и оба негра, оставив башмаки на берегу, сошли в песок, а с гор непрерывно доносился мощный немолчный ропот сосен, но пока еще никаких других звуков, хотя он все время напряженно прислушивался, поглядывая в обе стороны дороги, оберегая не величие смерти, потому что в смерти нет величия, а хотя бы некоторую благопристойность, минимум благопристойности, которая должна быть последним беспомощным правом каждого человека, пока бренные останки, покинутые им, не укроют от насмешки и позора; тело теперь показалось ногами вперед, его выдирали, раскачивая, из невообразимого засоса, выволоченное рывками, с натугой, самодельной снастью, оно наконец вырвалось из песка с легким хлюпающим звуком, какой иногда издают губы, может быть, во сне, и на гладкой поверхности — ничего, легкая набежавшая морщинка, уже разгладившаяся и исчезнувшая, как слабый след тайно мелькнувшей улыбки; и потом, уже на берегу, когда они стояли над телом и он, настороженно, как никогда, с какой-то исступленной поспешностью, будто сам убийца, прислушивался, оборачиваясь то в одну, то в другую сторону дороги, хотя там по-прежнему ничего не было видно, и глядел на старика, покрытого, точно тот ивовый шест, тонким слоем песка до самого пояса, как он стоит, не сводя глаз с тела, лицо перекошено, и верхняя губа, искривившись, вздернулась вверх, обнажив безжизненный фарфоровый блеск и розовые бескровные десны вставных зубов, и вдруг — должно быть, уж какое-то время спустя после того, как его слышали все,— услыхал, узнал собственный голос:

— Ну, дядя Гэвин, дядя Гэвин, давайте уберем его с дороги, ну, хотя бы оттащим его вглубь, в кусты...

— Успокойся,— сказал дядя.— Они теперь все уже проехали. Они сейчас все в городе.— И он все еще смотрел, как старик нагнулся и начал неуклюже счищать своей единственной рукой песок, залепивший глаза, и ноздри, и рот, и рука его при этом казалась какой-то странной, одеревенелой, та самая рука, которая была так проворна, так скора на расправу: вмиг за пуговицы рубашки — и уже сжимает револьвер, и взведен курок; потом рука, протянувшись назад, начала шарить в кармане у пояса, но дядя уже вынул платок и протянул ему, да только поздно, потому что старик опустился на колени, выдернул полу рубахи и, нагнувшись, чтобы можно было дотянуться, стал вытирать мертвое лицо, потом пригнулся еще и попытался сдуть с лица мокрый песок, точно он забыл, что песок все еще влажный. Затем старик поднялся и сказал своим высоким, ровным, пронзительным голосом, даже и сейчас лишенным всякого выражения:

— Ну, шериф?

— Это не Лукас Бичем сделал, мистер Гаури,— сказал шериф.— Джек Монтгомери был вчера на похоронах Винсона, а когда хоронили Винсона, Лукас сидел у меня за решеткой в городской тюрьме.

— Я говорю не о Джеке Монтгомери, шериф,— сказал старик Гаури.

— И я тоже, мистер Гаури,— сказал шериф.— Потому что это не из старого пистолета Лукаса Бичема, не из кольта сорок первого калибра убили Винсона.

А он, глядя на них, думал: «Нет! Нет! Не говори! Не спрашивай!» И несколько секунд даже надеялся, что старик не спросит, потому что, хотя он стоял лицом к лицу с шерифом, он теперь не смотрел на него: его морщинистые веки опустились, закрыв глаза, но только так же, как когда смотрят на что-то внизу, под ногами, поэтому нельзя было сказать, закрыл старик глаза или просто смотрит на то, что лежит на земле между ним и шерифом. Но он ошибся: веки снова поднялись, и снова жесткие светлые глаза старика впились в шерифа; и снова голос его

девятистам из девятисот одного человека показался бы просто оживленным.

— А из чего же убили Винсона, шериф?

— Из немецкого пистолета «люгер», мистер Гаури,— сказал шериф.— Вот такого, как сын Макколема привез с собой из Франции в девятнадцатом году и обменял тем же летом на пару гончих.

И тут он подумал: вот сейчас веки снова закроются или должны закрыться, но опять ошибся и понял это только тогда, когда старик повернулся, быстрый, пружинистый, и сказал властно и громко, не просто пресекая заранее все возражения и споры, но даже не допуская мысли, что кто-то посмеет ему возразить:

— Ну, ребятки! Кладите нашего мальчика на мула и повезем его домой.

Глава девятая

И в тот же день в два часа, когда они ехали в дядиной машине за грузовиком (это был тоже пикап; они — то есть шериф — забрали его вместе с деревянной перегородкой для перевозки скота на пустом дворе дома в двух милях оттуда — один из близнецов Гаури знал, что там стоит грузовик; в этом доме был также и телефон, и он помнит, как он удивился: как же это так машина стоит на дворе, на чем же поехали в город те, кто ее оставил? Мотор Гаури запустили обыкновенной столовой вилкой, которую он по указанию Гаури нашел в незапертой кухне, когда дядя пошел в дом звонить по телефону следователю, и вел пикап один из Гаури) и он не переставая мигал, не столько от солнца, сколько от чего-то жгучего и колющего под веками, вроде истолченного в пыль стекла (конечно, это могло бы — да и должно бы, собственно,— быть не чем иным, как пылью после двадцати с лишним миль по песчаным и щебнистым дорогам за одно утро, только от всякой пыли, когда так долго моргаешь, проступает слеза, а от этой — ничего), ему показалось, что на той стороне улицы напротив тюрьмы толпятся не только приехавшие из округи, не только с Первого, Второго, Третьего и Пятого участков, в выгоревших рубашках хаки без галстука, в бумажных и пестрых ситцевых платьях, но и городские тоже; что он видит не только лица людей, которых он видел, когда они выскакивали из пыльных машин, прикативших с Четвертого участка в субботу днем к парикмахерской и бильярдной, и потом в той же парикмахерской в воскресенье утром, и снова здесь на улице в воскресенье в полдень, когда шериф подъехал к тюрьме с Лукасом, но другие — лица тех, кто в совокупности своей, если исключить из них докторов, адвокатов и священников, представляли собой не просто город, а Город с большой буквы: коммерсантов, скупщиков хлопка, агентов по продаже машин и более молодых людей — служащих, конторщиков, приказчиков, клерков и маклеров из магазинов, торговых контор и аукционов, механиков гаражей и заправочных станций, возвращавшихся на работу после завтрака,— и вся эта толпа, не дожидаясь даже, пока машина шерифа подъедет достаточно близко, чтобы ее можно было узнать, вдруг повернула и хлынула назад к Площади, как волны во время отлива, и когда машина шерифа поравнялась с тюрьмой, она уже катилась обратно по Площади, теснясь и устремляясь через нее в одном направлении — наперерез; тут машина шерифа, за ней пикап и следом за ним дядина машина свернули в переулок за тюрьмой, ведущий к грузовому трапу у заднего входа в похоронное бюро, где их дожидался следователь; но двигаясь не только параллельно им, с другой стороны разделявшего их квартала, а уже опередив их, толпа должна была раньше них достичь похоронного бюро, и вдруг, прежде даже, чем он успел повернуться на сиденье и поглядеть назад,

он почувствовал, что она уже ворвалась в переулок и настигает их, еще секунда, миг — и вот сейчас она обрушится на них, взметет, подхватив по очереди: сначала дядину машину, потом пикап, потом машину шерифа, как три куриные клетки, потащит за собой, смешав все в одну сплошную, сразу потерявшую смысл и теперь уже ни к чему не годную кучу, и швырнет туда, вниз, к ногам следователя; все еще не двигаясь, хотя ему казалось, что он уже высунулся в окно или, может быть, даже стоит, едва удерживаясь, на подножке и кричит вне себя, задыхаясь от нестерпимого, невыносимого негодования: «Безмозглые идиоты, вы что, не видите, что опоздали? Что вам теперь надо начинать все сначала, искать новый предлог», а затем, повернувшись на сиденье, он поглядел секунду-другую в заднее окно и действительно увидел не лица, а Лицо, не массу, даже не мозаику из лиц, а одно Лицо — не алчное, даже и не ненасытное, но просто двигающееся, бесчувственное, лишенное мысли или хотя бы какого бы то ни было побуждения; выражение, не выражающее ничего, вне прошлого,— вроде того, какое возникает внезапно, когда вы, только что оторвавшись от невинного созерцания деревьев, облаков, живописной природы, мучительно и даже с каким-то остервенением вглядываетесь в течение нескольких секунд или даже минут в какую-нибудь загадочную картинку на рекламе мыла или в отрубленную голову на снимке в газете, показывающем варварство на Балканах или в Китае,— лишенное всякого достоинства и даже не внушающее ужаса: просто лицо без шеи, дряблое, осовелое, повисшее в воздухе, прямо перед ним, тут же, за стеклом заднего окна, и в тот же миг чудовищно страшное, устремившееся на него так, что он даже отшатнулся и уже подумал: *«Вот сейчас»,*— и только мигнул, и оно исчезло — не только Лицо, но и лица, и весь переулок позади них — совсем пустой: никого, ничего, и даже в зияющем пролете улицы в конце переулка стоят разве что человек десять и поглядывают сюда, но и они, пока он смотрел, уже повернулись и пошли к Площади.

Он недоумевал всего какую-нибудь секунду. *«Они все пошли кругом, к тому входу»,*— быстро, совершенно спокойно подумал он, не сразу нащупав (он заметил, что машина теперь остановилась) нужную ручку дверцы; машина шерифа и пикап тоже остановились у трапа, по которому трое или четверо мужчин катили тележку с носилками к откинутой сзади дверце пикапа, и он даже слышал голос дяди позади него:

— Ну, теперь домой, и уложим тебя спать, пока твоя матушка не догадалась вызвать доктора, чтобы он нам с тобой закатил укол из громадного шприца.— И тут он нащупал ручку и вылез из машины и, слегка споткнувшись — правда, только один раз,— стал очень твердо отбивать шаг по асфальту, хотя вовсе не спешил, просто ноги у него затекли от сидения в машине, или, может быть, они даже одеревенели у него после такой беготни вверх и вниз по трясине через заросли, уж не говоря о том, что всю ночь он только и делал, что раскапывал да закапывал могилы, но по крайней мере хоть от сотрясения путаница в мозгах как-то проясняется, или, может быть, это от ветра при ходьбе; во всяком случае, если ему опять что-то представится, он хоть будет смотреть на это с ясной головой; вот теперь они идут по проходу между похоронным бюро и соседним зданием, но конечно они опоздали. Лицо теперь уже в последнем сокрушительном натиске давно перехлестнуло через Площадь, через тротуар, ворвалось, грохнув, в разлетевшуюся вдребезги витрину, смело растоптало маленькую, черную с бронзовыми буквами дощечку с именами и званиями компаньонов похоронной фирмы и единственную жалкую чахлую пальму в коричневом горшке, разнесло в клочья выгоревшую бордовую занавеску, последний жалкий заслон, ограждавший то, что осталось от Джека Монтгомери, или все, что осталось от его доли человеческого достоинства.

Теперь они вышли из прохода на тротуар к Площади, и вдруг он так и застыл на месте — кажется, чуть ли не в первый раз с тех пор, как они с дядей встали из-за стола после ужина и вышли из дому неделю, месяц или год или сколько там ни прошло с того воскресного вечера. Потому что на этот раз ему не понадобилось даже и мигать. Конечно, они стояли там, прижавшись носом к стеклу, но их было так мало, что они не могли бы даже загородить тротуар, а уж где там составить Лицо, ну, тоже, может быть, человек десять, не больше, и главным образом мальчишки, которым в это время следовало бы сидеть в школе; ни одного деревенского лица и даже ни одного настоящего мужчины, потому что остальные трое или четверо, хотя по росту их и можно было бы принять за мужчин, не были ни мужчины, ни мальчики, и они вечно торчали здесь — и когда старик эпилептик дядя Хогэй Мосби из дома призрения свалился в канаву с пеной у рта, и когда Уилли Инграм ухитрился в конце концов всадить пулю в ногу или в бок собаке, про которую какая-то женщина сообщила ему по телефону, что она бешеная; и, стоя на тротуаре у выхода на Площадь, в то время как дядя медленно поднимался по проходу, и не переставая моргать воспаленными сухими веками, он теперь наблюдал, как это получилось: Площадь еще была далеко не пустая, хаки и ситец и сатин вливались в нее, текли потоком к стоянкам машин и грузовиков, толпились, теснились перед дверцами, входили один за другим, влезали, карабкались, вскакивали, размещаясь на сиденьях, на подстилках, в кабинах; и уже взвывали стартеры, гудели запущенные моторы, скрежетали передачи скоростей, а люди все еще бежали к машинам, и вот не одна, а пять или шесть машин сразу попятились со стоянки, развернулись и покатили, а люди все еще подбегают к ним, хватаются за борта кузова, прыгают на ходу, а дальше он уже потерял счет и даже и не пытался считать; стоя рядом с дядей, он смотрел, как они стягиваются в четыре плотных потока и текут по четырем главным улицам, ведущим вон из города в четырех направлениях, набирая скорость прежде даже, чем выехать с Площади; лица мелькают еще один последний миг, не обернувшиеся, а устремленные прочь, ни на что, прочь — и только на миг, еще один последний раз, ненадолго и исчезают — в профиль,— и кажется, будто гораздо быстрее, чем машина, которая их везет: судя по лицам, они уже покинули город задолго до того, как скрылись из виду, и вдвое быстрее, чем их умчала машина; и вдруг мама выросла рядом: стоит, не прикасаясь к нему, тоже, наверное, свернула в проход, когда шла из тюрьмы мимо трапа, где они, должно быть, все еще вытаскивают Монтгомери из машины,— но ведь дядя говорил, что они все могут выдержать при условии, что за ними всегда остается право утверждать, что они ничего не видели,— и спрашивает дядю:

— Где машина? — И потом, даже не дожидаясь ответа, поворачивается и идет по тротуару обратно, впереди них, стройная, прямая, строгая, как будто смотрит на них спиной, а каблучки так дробно постукивают по асфальту, как бывает иногда дома, и тогда все они — он, Алек Сэндер, и папа, и дядя — стараются держаться потише, и опять мимо трапа, где стоят теперь только пустая машина шерифа и пустой пикап, и в проход, и вот она уже открыла дверцу машины; тут они с дядей подошли и увидели снова в проеме в конце прохода, как они плывут мимо, словно по сцене — машины, грузовики, лица, в профиль, неуязвимые, не изумленные, не в ужасе, а в каком-то непреклонном отречении, мелькают мимо сплошным непрерывным потоком, и так много их, словно это старшие классы школы или, может быть, возвращающаяся с гастролей выездная труппа, дававшая представление «Битвы на холме Сен-Жуан»,— и вам не только не слышно, вам даже и не надо заставлять себя не слышать этот смутно-приглушенный закулисный шум,

ни видеть, как только что наступавшие или осаждавшие войска, едва очутившись за кулисами, забегали, засуетились, поспешно меняясь мундирами, шапками, поддельными повязками раненых, чтобы потом снова появиться из-за спускающейся складками размалеванной кисеи, изображающей битву, отвагу и смерть, и, примкнув к собственному арьергарду, снова героическим маршем пройти по сцене.

— Мы сначала отвезем домой мисс Хэбершем,— сказал он.

— Садись,-- сказала мама, и после первого поворота налево на улицу позади тюрьмы он все еще слышал их, а когда они еще раз повернули налево на следующую поперечную улицу, опять в проеме, словно на авансцене, сплошным непрерывным потоком застывшие лица в профиль над протяжным свистом колес по асфальту, а ведь ему пришлось ждать сегодня утром в пикапе минуты две-три, чтобы улучить момент и влиться в этот поток, и он ехал в одном направлении с ним; а дяде придется ждать минут пять-десять, чтобы нырнуть сквозь него и вернуться обратно к тюрьме.— Ну, что же ты? — сказала мама.— Заставь их пропустить, ведь тебе только влиться в ряд.

И он понял, что они вовсе и не собираются ехать к тюрьме, он сказал:

— А мисс Хэбершем...

— А как прикажешь это сделать? — сказал дядя.— Просто закрыть глаза и нажать изо всех сил правой ногой? — И, наверно, он так и сделал, потому что теперь они мчались в потоке и заворачивали вместе с ним к дому, все как положено, да об этом он даже и не беспокоился — что там влиться в поток, но вот выскочить из него вовремя, прежде чем эта дикая сутолока — ну, не бегства, если уж вам так не нравится называть, а, скажем, исхода — подхватит и унесет их с собой, а тогда уж поток будет кружить их до темноты, пока из них чуть ли не дух вон, и наконец выплюнет еле живых поздней ночью, где-то у самой границы округа, а где — даже и на карте не разглядишь, и придется им оттуда добираться пешком в темноте; и опять он сказал:

— А мисс Хэбершем?

— У нее же пикап,— сказал дядя.— Ты что, не помнишь?

А он вот уже минут пять только и думал об этом и даже раза три пытался было сказать: мисс Хэбершем в пикапе, и дом ее меньше чем в полмиле отсюда, но все дело в том, что она не может туда попасть, потому что дом ее по одну, а пикап — по другую сторону этого непроницаемого барьера несущихся впритык машин и грузовиков, и он так же недосягаем для старой благородной девицы в подержанном пикапе, как если бы был в Монголии или на Луне; она сидит в своем пикапе с уже запущенным мотором, сцепление включено, нога на акселераторе, одинокая, независимая, покинутая, прямая и хрупкая под своей правильной, допотопной и даже вымершей шляпой — глядит, пережидает и только и думает о том, как бы ей прорваться сквозь эту лавину, чтобы можно было убрать починенное белье, накормить цыплят, поужинать и лечь отдохнуть после тридцати шести часов без сна, что в семьдесят лет должно быть похуже, чем все сто в шестнадцать, глядит и пережидает это головокружительное мелькание профилей еще, еще немножко и даже довольно долго, но не вечно же, не слишком долго, потому что она женщина практичная, ей не понадобилось долго думать, чтобы решить, что единственный способ вытащить мертвеца из могилы это поехать к нему на могилу и выкопать его, так и теперь она не будет слишком долго раздумывать, прежде чем решить, что единственный способ обойти препятствие, а ведь сейчас скоро уже и солнце зайдет, это объехать его, и вот она уже гонит пикап параллельно препятствию и в том же направлении, одинокая, покинутая, но все еще такая же независимая, ну, может быть, она немножко нервничает, оттого что только сейчас поняла,

что она едет несколько быстрей, чем привыкла и любит ездить, сказать по правде,— быстрей, чем она когда-либо ездила, и все еще она не вровень с ним, а только почти, потому что теперь он мчится на большой скорости, со свистом проносится без конца, в профиль, и она понимает, что даже если и будет прорыв, у нее, может, не хватит сноровки, или силы, или быстроты движений и верного глаза, или просто мужества; и она гонит все скорее и скорее и с таким напряжением следит одним глазом, не покажется ли прорыв, а другим поглядывает, как бы не сбиться с дороги, что только уже спустя некоторое время сообразит, что она повернула не на юг, а на восток, и теперь не только ее дом быстро и неуклонно уменьшается, исчезая позади, но и Джефферсон тоже, потому что ведь оно или они ринулись из города не только в одном направлении, но по всем главным улицам, ведущим прочь из города — от тюрьмы, и похоронного бюро, и Лукаса Бичема, и того, что осталось от Винсона Гаури и Монтгомери,— вот как водяные клопы на пруду, если бросить камень, бросаются сразу наутек во все стороны; и тогда на нее находит храбрость отчаяния — ведь расстояние, отделяющее ее от дома, все растет, и скоро уже опять ночь, и теперь она уже готова проскочить в любой прозор, в любую щель, старенький пикап мчится, едва касаясь земли, рядом с непроницаемым, слившимся в смутное пятно, мелькающим профилем, подвигаясь все ближе и ближе, совсем близко, и тут происходит неизбежное: глаз обманул, или дрогнула рука, или в самый напряженный момент, когда надо было зорко вглядеться, мигнула нечаянно, или просто что-то попалось на пути — камень, куча земли, что-то такое, чему предъявлять обвинения все равно как господу богу,— только она оказалась слишком близко, и потом было уже поздно, пикап рвануло, подхватило потоком колес на шарикоподшипниках выделанной прокатной стали и вихрем понесло в этой мешанине, и она мчится, по-прежнему вцепившись в теперь уже бесполезную баранку, нажимая на давно уже выжатый до конца акселератор, одинокая, затерянная через медленно уходящий, мирно угасающий день, под нежно алеющий безветренный купол сумерек, все быстрее и быстрее, в последнем крещендо, к самой окраине, к самой границе округа, где они разлетятся во все стороны, скрывшись мгновенно по разным проселкам и проходам, как крысы или кролики, нырнувшие, наконец, каждый в собственную нору, и пикап замедлит ход и остановится чуть наискосок, поперек дороги, там, где его выплюнул поток, потому что теперь уж она в безопасности, в округе Кроссмен и может повернуть обратно на юг вдоль границы Йокнапатофы, включить фары и ехать с какой хочет скоростью по этим не отмеченным столбами проселочным дорогам; сейчас уже совсем ночь, и она уже в округе Мотт, и здесь можно взять на запад и теперь уже смотреть в оба, чтобы не упустить, когда можно будет повернуть на север и вынырнуть на шоссе,— девять и уже десять часов по окольным дорогам, совсем рядом с незримой чертой, за которой мечущиеся вдали огни фар вспыхивают и мелькают, ныряя в свои берлоги и норы, вот и округ Окатоба, скоро уже полночь, и, конечно, она здесь может повернуть на север и назад в Йокнапатофу, усталая, измученная, одинокая и неукротимая, а кругом только сверчки, лягушки, светляки, совы, козодои да собаки выскакивают с лаем из-под уснувших домов, и наконец какой-то человек, в ночной рубахе, в башмаках с распущенными шнурками, идет с фонарем.

— *Куда вы пытаетесь проехать здесь, леди?*

— *Мне надо попасть в Джефферсон.*

— *Джефферсон далеко позади, леди.*

— *Я знаю. Мне пришлось сделать крюк, чтобы объехать одного несносного дерзкого старого негра, который взбаламутил весь округ, попытавшись прикинуться, будто он убил белого.*

И тут он вдруг поймал себя на том, что он сейчас покатится с хохоту, поймал почти что вовремя, не совсем вовремя, не так чтобы успеть удержаться, но вовремя, чтобы заставить себя остановиться чуть не сразу же, и при этом он даже не почувствовал ничего, кроме удивления, а мама сказала резко:

— Дай гудок. Погуди, чтобы они тебя пропустили.

И он понял, что это был вовсе не хохот или во всяком случае не просто хохот, то есть звук был почти такой же, только его было как-то больше и он был жестче, точно ему было труднее вырваться, и потом стал еще жестче и прорывался все слабее и слабее, и тут он как будто вспомнил, почему он расхохотался, и вдруг сразу все лицо у него стало мокрое, слезы не потекли, а брызнули, хлынули потоком — эдакий громадный увалень, второй самый большой из них троих, больше мамы, больше, чем дядя был в его возрасте, ведь ему уже семнадцатый пошел, почти мужчина, но оттого, что в машине втроем сидеть так тесно и он не может не чувствовать своим плечом ее плечо и ее узкую руку на своем колене, вот ему и показалось, будто он маленький мальчик, которого только что отшлепали,— ведь он даже и не понял сразу, чтобы вовремя остановиться.

— Они бежали,— сказал он.

— Да ну, выезжай же, черт возьми! — сказала мама.— Обгони и поверни! — что дядя и сделал, повернув не на положенной стороне улицы, а потом погнал машину с такой же скоростью, с какой он утром ехал к часовне, стараясь не отстать от шерифа, но это не потому, что мама ему внушила, что поскольку все в городе только и стараются выбраться оттуда, то никто сейчас по той стороне улицы на Площадь не едет, а просто так уж оно выходит, когда с вами в машине женщина, даже если она и не ведет ее; и он вспомнил, когда же это они ехали вот так же, и дядя вел машину и сказал:

— Хорошо, а что я, по-твоему, должен сделать, просто закрыть глаза и нажимать на акселератор?

А мама сказала:

— А ты хоть раз видел, чтобы сталкивались машины, когда в обеих за рулем сидят женщины?

— Хорошо, сдаюсь,— сказал дядя,— а может быть, одна из этих машин все еще в ремонтной мастерской, после того как вчера на нее налетел мужчина.

И тут он уже перестал что-либо видеть и слушал только долгое свистящее мчанье без конца, без начала, без трения колес по мостовой, словно звук рвущегося тугого шелка, и, к счастью, дом — на этой же неположенной стороне улицы, и вот они уже во дворе, а звук этот так и стоит у него в ушах, но теперь он уже может как-то совладеть с этим своим хохотом, сосредоточиться на минутку и ухватить, что же это все-таки его вызвало, вытащить на свет божий, чтобы ему самому стало видно, что это вовсе не так смешно, далеко, за тысячи миль до смешного, раз уж мама не стерпела и выругалась.

— Они бежали,— сказал он и сразу спохватился: не надо говорить. Но уже поздно было, даже когда еще он стоял, оглядываясь на самого себя, потом быстро зашагал по двору и вдруг остановился и не отдернул, а просто вырвал свою руку и сказал: — Послушай, я же не калека, просто я устал. Я пойду к себе в комнату и полежу немножко.— И потом дяде: — Это сейчас пройдет, приходите за мной, ну, так через четверть часа.— И опять остановился и, обернувшись, снова сказал: — Через четверть часа я буду готов.— И пошел, унося с собой в дом и даже у себя в комнате все еще продолжая слышать этот звук, даже через опущенные шторы и какое-то красное мельканье под веками, пока

не приподнялся на локоть под маминой рукой и опять дяде, стоявшему тут же в ногах за спинкой кровати: — Четверть часа. Вы не уйдете без меня? Обещайте!

— Конечно,— сказал дядя.— Я не уйду без тебя. Я только...

— Будь добр, Гэвин, убирайся отсюда к черту,— сказала мама. И потом ему: — Ляг.— И он лег, и все равно он слышал его, даже из-под руки, даже через ее узкую, тонкую, прохладную ладонь, только чересчур сухую, чересчур твердую и, пожалуй, даже чересчур прохладную; лучше чувствовать свой горячий, сухой, шероховатый от песка лоб, чем ее руку на нем, потому что с тем он уже свыкся, он уже давно его чувствует, но даже если мотать головой, никак не вырваться из-под этой хрупкой, узенькой, неотвязной ладони, не стряхнуть ее — ну, все равно что пытаться стряхнуть со лба родимое пятно, но теперь уже перед ним было не лицо, теперь все они были к нему спиной, и он видел затылок — один, составленный из множества, единый затылок единой Головы, хрупкий, заполненный мякотью шар, беззащитный, как яйцо, но страшный в своем едином, монолитном, безликом напоре, устремленном не на него, а прочь.

— Они бежали,— сказал он,— успокоили свою совесть за десять центов, не удосужились даже купить ему пачку табаку в знак того, что простили его.

— Да,— сказала мама.— Ты не думай об этом.— Но ведь это все равно что сказать «держись» человеку, который висит над пропастью, уцепившись одной рукой за выступ скалы: ничего другого он сейчас и не жаждет, как не думать, отойти в ничто, в сон, какая бы кроха этого «ничто» ему ни осталась; вот вчера вечером уж как ему хотелось спать, и он мог бы заснуть, но у него не было времени, и сейчас — никогда ему еще так не хотелось спать, и времени сколько угодно, целых пятнадцать минут (а может быть, пятнадцать дней или пятнадцать лет, никто даже ведь не знает, потому что никто ничего не может сделать, остается только надеяться, что Кроуфорд Гаури сам соизволит явиться в город, разыщет шерифа и скажет: «Правильно, я это сделал», потому что все, что у них есть, это Лукас, который сказал, что Винсон Гаури был убит не из кольта сорок первого калибра или во всяком случае не из его, Лукаса, кольта, да Бэдди Макколем, который еще неизвестно, то ли скажет, то ли нет: «Да, я променял двадцать пять лет тому назад Кроуфорду Гаури немецкий пистолет»; нет даже Винсона Гаури, если из Мемфиса явится полиция освидетельствовать, какой пулей он убит, потому что ведь шериф позволил старику Гаури увезти его домой смыть песок и похоронить еще раз завтра, и уж теперь Хэмптон с дядей могут завтра же ночью поехать и выкопать его), только он разучился спать, или, может быть,— и в этом-то все и дело,— он боится упустить в «ничто» то немногое, что у него еще осталось, ничего в сущности — ни скорби, которая запомнилась бы, ни жалости, ни даже ощущения стыда, ни утверждения бессмертных человеческих чаяний от человека к человеку через очищение жалостью и стыдом — ничего, вместо всего этого только старик, для которого скорбь не есть нечто, присущее ему самому, а просто некое временное, из ряда вон выходящее явление — убийство сына (рывком перевернул на спину чужое мертвое тело — и не за тем, чтобы утишить его немой обличительный вопль, взывающий не к состраданию, не к мести, а к справедливости, но только за тем, чтобы увериться, что это не тот, и крикнул, не смутясь, громко, бодро: «Да, это он самый, чертов Монтгомери!»), и Лицо; он ведь не ждал, что Лукаса в искупительном порыве вынесут из камеры высоко на плечах и водрузят, чтобы дать почувствовать всю торжественность его оправдания, ну, скажем, на пьедестал памятника конфедератам (или, может быть, лучше на балкон

здания почты, под шестом, на котором развевается национальный флаг), так же как не ждал ничего такого ни для себя и Алека Сэндера и мисс Хэбершем; он-то (сам) не только не хотел этого, но и никогда бы и не согласился на это, потому что это обратило бы в ничто, свело к нулю всю сумму того, что выпало ему на долю свершить, ибо оно должно остаться безымянным, иначе оно потеряет всякую цену; конечно, ему тоже хотелось бы оставить во времени след, достойный человека, но и только, не больше, какой-то след своей жизни на земле, но смиренно, выжидая, даже мечтая смиренно, по правде сказать, даже не надеясь ни на что, кроме как (а это, конечно, и есть все) на какой-то выпавший ему безымянный случай совершить нечто сильное, смелое, суровое, не только достойное человека, но достойное занять место в летописи человеческих дел (и как знать? может быть, даже прибавить еще одну безымянную кроху к ее пламенной, бесстрашной суровости) в благодарность за то, что ему дано жить в то время, которое входит в нее; вот только об этом он и мечтал, даже не надеясь по-настоящему, готовый примириться с тем, что он упустил такой случай, потому что был не достоин; но уж этого он, конечно, никак не ожидал: не жизнь человеческая, спасенная от смерти, или хотя бы смерть, избавленная от позора и поругания, и даже не отмена приговора, а просто вынужденно несостоявшаяся встреча; не подлость, пристыженная собственным постыдным провалом, не воспоминание, преисполненное смирения и гордости, о величии и унижении человеческого духа, не гордость мужества и пылкость и сострадание, не гордость, не суровость и скорбь, но сама суровость, униженная тем, чего она достигла, мужество и пылкость, замаранные тем, с чем им пришлось столкнуться,— Лицо, сборное Лицо его земляков, уроженцев его родного края, его народа кровного, родного, с которым он был бы счастлив и горд, если бы ему было дано стать единым несокрушимым оплотом против темного хаоса ночи,— Лицо чудовищное, не алчное, всеядное и даже не ненасытное, не обманувшееся в своих надеждах, даже не досадующее, не выжидающее и не ждущее; ему даже не требуется запасаться терпением, потому что вчера, сегодня и завтра суть Есть; Неделимое; Одно (вот так и дядя говорил еще два, три или, может, четыре года тому назад, и чем он становился взрослее, тем он все больше убеждался, что так вот оно все и было, как говорил дядя: «Ты понимаешь, все это сейчас. Вчера не кончится, пока не наступит завтра, а завтра началось десять тысяч лет тому назад. Для каждого четырнадцатилетнего подростка южанина не однажды, а когда бы он ни пожелал наступает минута, когда еще не пробило два часа в тот июльский день 1863 года: дивизии за оградой наготове, пушки, укрытые в лесу, наведены, свернутые знамена распущены, чтобы сразу взвиться, и сам Пикетт в своем завитом парике с длинными напомаженными локонами, в одной руке шляпа, в другой шпага, стоит, глядя на гребень холма, и ждет команды Лонгстрита,— и все сейчас на весах, это еще не произошло, даже не началось, и не только не началось, но еще есть время не начинать, не выступать против того положения и тех обстоятельств, которые заставили задуматься не только Гарнетта, Кемпера, Армстида и Уилкокса, а многих других, и все же оно начнется, мы все знаем это, мы слишком далеко зашли и слишком много поставили на карту, в эту минуту даже и четырнадцатилетний подросток, не задумываясь, скажет: «Вот сейчас. Быть может, именно сейчас»,— когда можно столько потерять или столько выиграть — Пенсильванию, Мэриленд, весь мир, и золотой купол самого Вашингтона увенчает безумную, немыслимую победу, отчаянную игру на ставку двухлетней давности; или, скажем, для кого-нибудь, кто плавал ну хотя бы на парусном челне, момент 1492 года, когда кто-то подумал: *«Вот он!»* — последний необратимый предел: повернуть сейчас назад и возвращаться домой, либо плыть неуклонно впе-

ред и либо найти землю, либо низринуться через ревущий край света. У одной скромной, чувствительной поэтессы поры моей юности сказано где-то: «Чаинки брошенные к листьям льнут и всходят, и каждый день отходит в ночь закат»,— поэтический вздор, который очень часто отражает истину шиворот-навыворот, наизнанку, потому что поглощенный своим занятием сочинитель, не умеющий обращаться с зеркалом, забывает, что обратная сторона зеркала тоже стекло; потому что если бы он только понимал — ведь и вчерашний закат, и вчерашний чай уже не отделить, не разобрать в этой несокрушимой, нерастворимой пыльной мешанине, которую по бесконечным переходам Завтра наметает нам в башмаки, в которых нам придется ходить, и даже на простыни, на которых мы будем (или попытаемся) спать; потому что мы ничего не можем избежать, ни от чего убежать; преследователь сам обращается в бегство, и завтрашняя ночь — это одна сплошная долгая бессонная борьба со вчерашними промахами и сожалениями»); и оно-то и упустило не смерть, и даже не смерть Лукаса, а просто Лукаса, Лукаса в десятках тысяч воплощений самбо, которые беспечно и даже не подозревая, что из этого выйдет, ускользают в эту щель, как мыши в отверстие гильотины, покуда в Один нежданный момент не упадет нежданный, негаданный, равнодушный топор; завтра, может — самое позднее или самое раннее,— завтра, и может теперь-то как раз и пришло время взяться за то, к чему и ангелам страшно подступиться, не то что шестнадцатилетним подросткам, белому и черному мальчишке, и белой старухе, девице под восемьдесят лет; а они бежали — и не потому даже, чтобы отречься от Лукаса, а только чтобы не быть вынужденными послать ему жестянку табаку из лавки, не высказать не то чтобы сожаления, а просто не сказать вслух, что они были неправы; и, оттолкнувшись от скалы, он прыгнул и полетел ввысь, ввысь, замедляя полет и уже слыша опять, но теперь только чуть заметное содрогание воздуха, слушал, прислушивался, еще не двигаясь, даже не открывая глаз; так он лежал, прислушиваясь, еще минуту, затем открыл глаза и — дядя стоит в ногах кровати, силуэт, освещенный сзади, в такой полной, такой абсолютной тишине, в которой сейчас за тоненьким миллионноголосым звоном насекомых и мощной систолой и диастолой летней ночи нет ничего, кроме дыхания темноты, древесных лягушек и мошкары,— ни бегства, ни отречения, ни даже в эту минуту никакой безотлагательности — ни здесь в комнате, ни снаружи, ни наверху, ни внизу, ни впереди, ни позади.

— Прекратилось, кажется,— сказал он.

— Да,— сказал дядя.— Они теперь уже, наверно, все улеглись, спят. Приехали домой, надо подоить коров и еще успеть засветло наколоть дров на утро, для завтрака.

Это был первый намек, но он все еще не двигался.

— Они бежали,— сказал он.

— Нет,— сказал дядя.— Это было нечто посерьезней.

— Они бежали,— сказал он.— Им больше уже ничего не оставалось, как только признать, что они были неправы. Вот они и убежали к себе домой.

— По крайней мере хоть сдвинулись с места,— сказал дядя, это был уже второй намек, а ему не надо было и первого, потому что не только потребность, необходимость, безотлагательность снова двигаться или, в сущности, вовсе и не переставать двигаться в тот миг, четыре, пять или шесть часов тому назад, когда он в самом деле думал прилечь на четверть часа (и, кстати сказать, действительно забылся на четверть часа, помнил он это или нет), не то чтобы снова вернулась, ей неоткуда было возвращаться, потому что она и сейчас была здесь, с ним и все время ни на секунду не покидала его, прячась позади этого фантасмагорического коловращения, обрывки и клочья которого все еще затемняли

его мозги — ведь он пробыл в нем, или с ним, не пятнадцать минут, а, должно быть, пятнадцать часов; и эта безотлагательность все еще была здесь или по крайней мере какая-то незавершенная часть ее, оставшаяся на его долю, крошечная, как пылинка, по сравнению с тем, что приходилось на долю дяди и шерифа в этой не имеющей концов путанице с Лукасом Бичемом и Кроуфордом Гаури, потому что, насколько он был в курсе событий, до сегодняшнего утра никто из них понятия не имел, как быть дальше, еще до того даже, как Хэмптон выпустил из рук единственную имевшуюся у них улику, вернув ее этому пистолету, однорукому старику Гаури, откуда даже двое подростков и старуха не смогут ее на этот раз достать,— безотлагательная необходимость не завершить что-то, а просто не переставать двигаться, не то чтобы оставаться там, где ты был, а изо всех сил стараться не отстать, все равно как вот топать по ступенчатому колесу, приводя его тем самым в движение, не потому, что тебе надо быть там, где это колесо, а чтобы тебя не выкинуло из него и чтобы тебе не надо было, судорожно удерживаясь на ногах, ждать момента, когда снова удастся попасть на ступеньку и опять закрутиться вместе с ним, а не быть вытолкнутым его стремительной силой туда, за край, под бесконечно вращающийся обод, где ты, как бродяга, попавший между рельсами, по которым мчится поезд, сможешь уцелеть только в том случае, если будешь лежать не шелохнувшись.

И тут он двинулся.

— Пора,— сказал он и свесил ноги с кровати.— Сколько сейчас времени? Я просил через четверть часа. Вы обещали...

— Сейчас только половина десятого,— сказал дядя.— Масса времени, успеешь принять душ и поужинать тоже. Они не уедут, пока мы не придем.

— Они? — сказал он и встал, нащупывая босыми ногами (он лег не раздеваясь — снял только башмаки и носки) ночные туфли.— Значит, вы уже были в городе? Пока мы не придем? Разве мы не едем с ними?

— Нет,— сказал дядя.— Нам с тобой вдвоем придется удерживать мисс Хэбершем. Она придет в контору. Так что пошевеливайся, она уже, наверно, ждет нас.

— Хорошо,— сказал он. А сам уже расстегивал рубашку и другой рукой пояс и брюки, чтобы сразу, одним движением, выскользнуть из всего. И на этот раз он действительно рассмеялся. По-настоящему. И даже совсем неслышно.— Так вот, значит, почему? — сказал он.— Чтобы их женам не пришлось колоть дрова в темноте и заставлять сонных ребят держать фонари и светить.

— Нет,— сказал дядя.— Они бежали не от Лукаса. Они о нем забыли и думать...

— Да ведь я как раз то же и говорю,— сказал он.— Они даже не задержались, чтобы послать ему жестянку табаку и сказать: «Все в порядке, старина, всякий ведь может ошибиться, мы на тебя не в обиде».

— Так ты этого хотел? — сказал дядя.— Жестянку табаку? И этого было бы достаточно? Нет, конечно. И это одна из причин, почему Лукас в конечном счете получит свою жестянку табаку; они настоят на этом, вынуждены будут настоять. Он будет получать свой табак регулярно, оплаченными порциями, до конца жизни здесь, у нас в округе, хочет он этого или нет, и не просто Лукас, а Лукас-самбо, потому что не оттого человек мечется без сна в кровати, что он причинил зло своему ближнему, а оттого, что он был неправ; просто зло (если он не может оправдать его тем, что он называет логикой) можно стереть, начисто уничтожив жертву и свидетеля, но ошибка остается при нем, и вот ее-то

он всегда предпочитает не просто стереть, а загладить. Так что Лукас получит свой табак. Он, конечно, не пожелает его принять, будет всячески противиться. Но он получит его, и мы здесь у себя в Йокнапатофском округе сможем наблюдать древние восточные взаимоотношения между спасителем и спасенной им жизнью, только шиворот-навыворот: Лукас Бичем, некогда раб первого встречного белого, которому он попался на глаза, ныне тиран, подчинивший себе совесть всего белого населения округа. И они — Первый, Второй, Третий и Пятый участки — понимали это, так чего же тратить время, посылать ему сейчас десятицентовую жестянку табаку, когда весь остаток жизни пойдет на то, чтобы делать это. Вот они на время и отогнали от себя даже мысль о нем. Они бежали не от него — они бежали от Кроуфорда Гаури; просто отреклись — не в ужасе даже, а все как один, сразу — от «не должно», «не следует», которые без всякого предупреждения вдруг обратились в «не смей». *«Не убий»,* ты сам видишь,— это не обвинительно, не яростно, простая душеспасительная заповедь; мы приняли ее как отдаленный безымянный завет наших предков, она так давно стала для нас своей, мы лелеяли ее, питали, сохраняли вживе самый звук ее слов, берегли, чтоб они оставались как были, мы так носились с ней, что у нее теперь сгладились все неровности, мы можем спокойно спать с ней, мы даже на всякий случай обзавелись собственными противоядиями в ней, как предусмотрительная хозяйка, которая держит наготове на той же полке рядом с крысиным ядом разведенчую горчицу или яичные белки; эта заповедь стала нам такой же своей, как лицо дедушки, такой же неузнаваемой, как лицо дедушки под тюрбаном индусского принца, и такой же не имеющей ни к чему отношения, как ветры у дедушки за столом во время ужина; и даже когда она нарушается и пролитая кровь корит и обличает нас, сама заповедь все же остается для нас истинной нерушимой заповедью. *Мы не должны убивать* и, может быть, в следующий раз и не будем. Но *ты не убьешь дитя матери своей.* Вот что вылезло на этот раз на свет божий, на улицу и шло рядом с тобой, разве не так?

— Значит, для Гаури и Уоркиттов сжечь Лукаса за то, чего он не делал, облить его бензином и поджечь — это одно, а для Гаури убить брата — другое.

— Да,— сказал дядя.

— Вы не можете так рассуждать.

— Да,— сказал дядя.— *«Не убий»* в заповеди, даже когда и убивают, не марает заповеди, она остается нерушимой. *Ты не должен убивать,* и кто знает, может быть, в следующий раз ты и не будешь. *Но Гаури не смеет убить брата Гаури.* Здесь нет никакого «может быть» и никакого следующего раза, когда Гаури, может быть, не убьет Гаури, потому что нельзя, чтобы был первый раз. И не только для Гаури, но для всех: и для Стивенса, и для Мэллисона, и для Эдмондса, и для Маккаслина тоже; если мы не будем придерживаться того, что это означает не просто «не должно», а «не смей»,— нельзя, чтобы Гаури, или Ингрэм, или Стивенс, или Мэллисон пролил кровь Гаури, или Ингрэма, или Стивенса, или Мэллисона, как можем мы надеяться достигнуть когда-нибудь того, что *Ты ни в каком случае никогда не будешь убивать,* иными словами: что жизнь Лукаса Бичема будет в безопасности не вопреки, а потому, что он Лукас Бичем?

— Выходит, они бежали, чтобы не быть вынужденными линчевать Кроуфорда Гаури,— сказал он.

— Они не стали бы линчевать Кроуфорда Гаури,— сказал дядя.— Их было слишком много, разве ты не помнишь: вся улица перед тюрьмой была запружена и Площадь тоже, и так все утро, пока они, вовсе и не собираясь трогать Лукаса, думали, что он убил Винсона Гаури.

— Они ждали, когда это сделают те, кто явится с Четвертого участка.

— Вот именно это я и говорю — допустим на минуту, что это так. Та часть Четвертого участка, которую составляют Гаури и Уоркитты и еще четверо-пятеро других — а они никому из Гаури и Уоркиттов даже и понюшки табаку не дали бы, и если бы и пришли сюда, так только чтобы поглядеть на кровь,— не так уж велика, и вот она-то и образует сброд. Но когда все они (со всего участка) вместе, это уже не то, просто потому, что существует какой-то численный предел, когда сброд в массе рассыпается, перестает существовать, может быть, потому, что он достигает таких размеров, что уже не может укрыться в темноте, пещера, в которой он расплодился, теперь уже недостаточно вместительна, чтобы спрятать его от света, и ему в конце концов волей-неволей приходится посмотреть на себя,— или, может быть, потому, что количество крови в одном человеческом теле слишком ничтожно для такого множества, ну вот как, например, один земляной орех может возбудить аппетит у одного слона, но не у двух и не у десяти. А может быть, оттого, что человек, приставший к сброду, потом пристает к толпе, и она поглощает сброд, впитывает, переваривает его, и когда его набирается чересчур много, чтобы раствориться даже и в такой массе, из него снова выходит человек, доступный жалости, справедливости, совестливости, пусть хотя бы только в смутном воспоминании своего долгого мучительного стремления к этому или во всяком случае к чему-то сияющему на весь мир чистым ясным светом.

— Значит, по-вашему, человек всегда прав,— сказал он.

— Нет,— сказал дядя.— Он старается быть, когда те, кто используют его для собственного возвеличения и усиления своей власти, оставляют его в покое. Жалость, справедливость, совестливость — ведь это вера в нечто большее, чем в божественность отдельного человека (мы в Америке превратили это в национальный культ утробы, когда человек не чувствует долга перед своей душой, потому что он может обойтись без души, перед которой чувствуют долг, вместо этого ему с самого рождения предоставляется неотъемлемое право обзавестись женой, машиной, радиоприемником и выслужить себе пенсию под старость), это вера в божественность его продолжения как Человека; подумай только, как просто им было бы заняться Кроуфордом Гаури: ведь это была не шайка, которая торопится успеть в темноте, оглядываясь все время через плечо, а единое нераздельное общественное мнение,— тот земляной орех уже исчез под этим тесно сплоченным, мерно топающим стадом, и вряд ли хоть один слон знает, что этот орех действительно был, потому что если шайка держится главным образом на том, что чья-то там кровавая рука, дернувшая веревку, останется навсегда безымянной, скрытая нерушимой порукой, то здесь тому, кто дернул веревку, как палачу, исполнившему свою обязанность, нет нужды мучаться потом, не смыкая глаз. Они не пожелали предать смерти Кроуфорда Гаури. Они отреклись от него. Если б они его линчевали, они бы только лишили его жизни. Они поступили хуже. Они сделали все, что было в их силах, чтобы выкинуть его из человеческого общества, они лишили его гражданства.

Он все еще не двигался.

— Вы юрист.— И, помолчав, сказал: — Они бежали не от Кроуфорда Гаури и не от Лукаса Бичема. Они бежали от самих себя. Они бежали домой, чтобы спрятать голову от стыда под одеялом.

— Совершенно верно,— сказал дядя.— А разве я все время не то же самое говорю? Их было слишком много. На этот раз их было столько, что они оказались способны устыдиться и бежать, счесть невыносимым то единственное другое, что выбрал бы сброд; он (сброд) в

силу своей немногочисленности и, как ему хочется думать, своей скрытой спаянности, хотя на самом-то деле он и сам знает, что ни один из них друг дружке не верит ни на грош,— он выбрал бы другое: быстрый простой способ не дать заговорить стыду, уничтожив его свидетеля. Вот в этом смысле они, как ты выражаешься, бежали.

— А вас с мистером Хэмптоном оставили убирать блевотину, даже и собаки так не поступают. Хотя мистер Хэмптон, конечно, собака на жалованье, да и вы тоже, можно сказать. Потому что не забудьте наш Джефферсон. Те тоже мигом все куда-то попрятались. Конечно, некоторые из них просто не имели возможности, потому что еще и половины дня не прошло и не могли же они закрыть свои лавки и бежать домой: как же упустить случай продать что-то друг другу, хотя бы на пенни.

— Я же говорил: и Стивенс и Мэллисон тоже,— сказал дядя.

— Стивенс — нет,— сказал он. — Так же как и Хэмптон. Потому что надо же кому-то это прибрать, подтереть пол и чтобы самого наизнанку не вывернуло. Шерифу — поймать (или пытаться, или надеяться, или что вы там собираетесь делать) убийцу, а адвокату — защищать линчевателей.

— Никто никого не линчевал и не нуждается в защите,— сказал дядя.

— Хорошо,— сказал он.— Ну, тогда, значит, простить их.

— И это неверно,— сказал дядя.— Я защищаю Лукаса Бичема. Я защищаю самбо от Севера, Востока и Запада — от чужеземцев, которые отбрасывают его на многие десятилетия назад не только в несправедливость, но в муку, страдания и насилие, навязывая нам законы, основанные на выдумке, будто несправедливость человека по отношению к человеку можно, еще загодя, пресечь при помощи полиции. Самбо, конечно, терпит это, пока его еще не хватает на что-либо другое. И он вытерпит, переварит это и выживет, потому что он — самбо и обладает такой способностью; и он даже побьет нас в этом, потому что он наделен способностью терпеть, переносить, но он не даст отбросить себя на десятилетия назад, а то, что он обретет, уцелев, возможно, утратит для нас всякую ценность, потому что мы к тому времени, разъединившись, быть может, лишимся Америки.

— Но вы же продолжаете оправдывать их.

— Нет,— сказал дядя.— Я только говорю, что несправедливость эта — наша, несправедливость южан. Мы должны искупить ее и сами положить ей конец, одни, без чьей-либо помощи и даже («благодарю вас») совета. Это наш долг по отношению к Лукасу, хочет он этого или нет (во всяком случае этот Лукас не хочет), и не из-за его прошлого, потому что человек, да и народ тоже, если он чего-нибудь стоит, может пережить свое прошлое, даже не испытывая потребности избавиться от него, и не с помощью какой-то возвышенной и, как это слишком часто бывает, чересчур риторической риторики гуманности, а во имя бесспорных практических целей своего будущего — способности пережить, переварить, вытерпеть и сохранить стойкость.

— Хорошо,— опять сказал он.— И все-таки вы адвокат, а они все-таки бежали. Может быть, они решили, что Лукас приберет это, поскольку он из породы тех, кому положено орудовать шваброй. Лукас, Хэмптон и вы, потому что должен же Хэмптон делать что-то время от времени за то, что ему платят жалованье; а ведь вас выбрали тоже на платную должность. А они не догадались сказать вам, как это сделать? Какую наживку пустить в ход, как выманить Кроуфорда Гаури, чтобы он пришел и сказал: «Ладно, ребята, я пасую, ваш ход. Сдавайте снова». Или они были так поглощены старанием соблюсти...

— Справедливость? — тихо подсказал дядя.

Тут уж он совсем замолчал. Но только на секунду.

— Они бежали,— сказал он спокойно, совершенно непререкаемо и даже совсем не пренебрежительно и, сдернув, швырнул за спину рубашку и в то же время переступил босыми ногами через скинутые на пол брюки, оставшись только в одних трусах.— А впрочем, так оно и должно было быть. Просто я размечтался, и они в мои мечты затесались; но теперь я уже от них отделался; пусть себе спят, или доят коров засветло, или колют дрова дотемна, с фонарями или без фонарей. Потому что они не имеют отношения к тому, о чем я мечтал, просто я только оттолкнулся от них.— Он теперь говорил очень быстро и только тогда поймал себя на этом, когда было уже поздно: — А мечтал я о чем-то... о ком-то... ну... что это, может быть, больше... больше того, что можно было ожидать от нас, шестнадцатилетних мальчишек и восьмидесятилетней или девяностолетней — или сколько ей там — старухи, а потом я сам же и ответил себе то, что́ вы мне говорили когда-то, помните, о мальчиках англичанах не старше меня, которые командовали отрядами или совершали разведочные полеты во Франции в восемнадцатом году? И еще вы рассказывали, что в восемнадцатом казалось, будто все английские офицеры — это либо семнадцатилетние лейтенанты, либо одноглазые, однорукие или одноногие полковники двадцати трех лет? — И тут он одернул себя или сделал попытку удержаться, потому что вдруг ясно почувствовал какое-то предостережение — не то чтобы он вдруг услышал слова, которые он вот-вот произнесет, но как если бы ему вдруг открылось не то, что он уже выговорил, а то, к чему это приведет, что вынудят его сказать слова, которые он уже произнес, и от чего надо во что бы то ни стало удержаться, но теперь уже поздно, все равно как нажимать изо всех сил на тормоз, когда катишься с горы, и вдруг с ужасом обнаружить, что тормоз не работает...— и кроме этого еще... я пытался...— И тут он наконец замолчал, чувствуя, как его обдает жаром и жгучая густая волна крови заливает шею, лицо и ему некуда даже глаза девать, не потому, что он стоит почти голый, но потому, что ни одежда, ни выражение лица, ни что бы он там ни говорил не поможет ничего скрыть от блестящих внимательных дядиных глаз.

— Да? — сказал дядя. И потом, выждав, сказал: — Да, есть вещи, которые ты никогда не должен соглашаться терпеть. Вещи, которые ты всегда должен отказываться терпеть. Несправедливость, унижение, бесчестие, позор. Все равно как бы ты ни был юн или стар. Ни за славу, ни за плату, ни за то, чтобы увидеть свой портрет в газете, ни за текущий счет в банке. Просто не позволять себе их терпеть. Ты это имел в виду?

— Кто, я?..— сказал он и пошел через комнату, даже забыв сунуть ноги в туфли.— Я ведь не новичок в этом, и давно, с двенадцати лет.

— Конечно нет,— сказал дядя.— Но ты просто пожалей об этом. А стыдиться не надо.

Глава десятая

Может быть, это в самом деле как-то еда подействовала, и он, даже не переставая есть, попытался без особого интереса или любопытства прикинуть, сколько же дней прошло с тех пор, как он последний раз сидел за столом и ел, и тут же, как бы одним глотком вспомнил, что еще не прошло и дня, как он чуть не заснул за сытным завтраком в четыре часа утра за столом у шерифа, и еще вспомнил, как дядя (он сидел напротив него и пил кофе) сказал, что человек не то чтобы прокладывает себе едой дорогу в жизни, но актом еды фактически появляется на свет, вступает в жизнь и путь его лежит не через бытие, а вглубь, он входит в него, въедается в живоносную сплоченность жизни, как

моль в шерстяную ткань, жуя и проглатывая самую основу ее, и этим физическим актом, претворяя, перенося в частицу себя и своей памяти всю историю человека, или, может быть, даже в процессе разжевывания, покидая, отбрасывая эту крохотную гордую тщеславную частичку, которую он называет своей памятью, собой, своим «Я есмь», чтобы ее поглотила огромная, живоносная, безымянная сплоченность жизни, а потом из подспудных глубин ее недолговечный комок оторвется, остынув, и канет, рассыпавшись в прах, и никто даже не заметит и не вспомнит, потому что не было никакого вчера и не существует никакого завтра, так что разве только какой-нибудь аскет, живущий в пещере и питающийся желудями и ключевой водой, может еще обладать какой-то гордостью и тщеславием; может быть, тебе и надо было бы сидеть на желудях и ключевой воде в пещере в благоговейном и непробудном созерцании собственного тщеславия, справедливости, гордости, чтобы держаться на этой немыслимой, нетерпимой высоте поклонения, не допускающего никаких компромиссов; между тем он не переставал есть, и очень много и, как даже он сам сейчас заметил, страшно быстро, что ему постоянно ставили на вид вот уже шестнадцать лет; потом отложил салфетку, встал, и снова последний жалобный возглас мамы (и он подумал, как это женщины в самом деле не способны переносить ничего, кроме трагедии, нищеты и физической боли; вот утром сегодня, когда он был там, где, казалось бы, совсем не место шестнадцатилетнему подростку, и занимался уж таким неподходящим делом, будь ему даже дважды шестнадцать — гонялся где-то за городом с шерифом и выкапывал трупы изо рва, она возмущалась во сто раз меньше папы и была в тысячу раз полезней его, а сейчас, когда он всего-навсего идет в город с дядей посидеть какой-нибудь час или немножко больше в конторе, в той самой, где он, наверно, провел добрую четверть своей жизни, она совершенно выкинула из головы и Лукаса Бичема, и Кроуфорда Гаури, как будто их вовсе и не существовало, и опять ничего слышать не хочет, зарядила свое, как будто вернулась в те времена пятнадцать лет тому назад, когда она только еще начала внушать ему, что он не умеет сам застегивать себе штаны):

— Но почему мисс Хэбершем не может приехать и подождать здесь?

— Может,— сказал дядя.— Уверен, что она не забыла сюда дорогу.

— Ты понимаешь, о чем я говорю,— сказала она.— Почему же не предложить ей приехать? Не очень-то подходящее дело для леди сидеть в юридической конторе до двенадцати ночи.

— Так же как выкапывать ночью труп Джека Монтгомери,— сказал дядя.— Но, может быть, нам на этот раз удастся оторвать от нее Лукаса Бичема, и она перестанет, наконец, источать на него свое благородство. Идем, Чик! — И вот наконец-то они вышли из дому, и, выйдя, он не вошел в это, а вынес с собой из дома: где-то между своей комнатой и выходной дверью он не то что обрел, или вернул, или даже просто вступил в это, а скорее искупил свое заблуждение перед этим, снова почувствовал себя достойным приобщиться к этому, потому что это было его собственное, свое или, вернее, он был своим этому, и, по-видимому, еда все-таки оказала на него какое-то действие; опять они шли с дядей по той же самой улице совсем так же, как они шли меньше суток тому назад, и тогда она была пустая, словно, отшатнувшись, замерла в ужасе; а вот сейчас она вовсе не была пустая — безлюдная, без шума движения, она, конечно, казалась безжизненной, тянулась от фонаря к фонарю, словно заглохшая улица в покинутом городе, но он не покинут на самом деле, не брошен, он только расступился перед ними, чтобы не мешать им, потому что они лучше справятся с этим, только

расступился, чтобы не мешать им сделать как надо, чтобы не быть на дороге, не вмешиваться, ни даже подсказывать что-то или позволить себе («благодарю вас») советовать тем, кто сделает все так, как надо, по-своему, по-домашнему, потому что ведь для них это же свое горе, свой срам и свое искупление, и он опять засмеялся — ну, просто ему стало смешно,— подумав: *«Потому что ведь у них есть я, и Алек Сэндер, и мисс Хэбершем, уж не говоря о дяде Гэвине и шерифе, который присягу давал»;* и тут он вдруг понял, что ведь и это было частью того же самого — это яростное желание, чтобы они были безупречны, потому что они для него свои и он для них свой, эта лютая нетерпимость к чему бы то ни было, хоть на единую кроху, на йоту нарушающему абсолютную безупречность, эта лютая, почти инстинктивная потребность вскочить, броситься, защитить их от кого бы то ни было всегда, всюду, а уж бичевать — так самому, без пощады, потому что они свои, кровные, и он ничего другого не хочет, как стоять с ними непреложно, непоколебимо; пусть срам, если не избежать срама, пусть искупление, а искупление неизбежно, но самое важное — чтобы это было единое, непреложное, неуязвимое, стойкое одно: один народ, одно сердце, одна земля; и он сказал внезапно:

— Знаете...— и умолк, но, как всегда, договаривать даже и не понадобилось.

— Да? — сказал дядя и, видя, что он молчит: — А, понимаю, это не то, что они были правы, но что ты был неправ.

— Я хуже был,— сказал он.— Я был правдолюбцем.

— Правдолюбцем быть неплохо,— сказал дядя.— Может статься, это ты был прав, а они неправы. Только не надо застревать.

— Застревать? На чем? — сказал он.

— Можно и похвастать, и побахвалиться. Только не застревать,— сказал дядя.

— На чем не застревать? — опять сказал он. Но теперь он уже понял. И сказал: — А может быть, и вы тоже немножко застряли, и не пора ли вам перестать чувствовать себя новичком, скаутом-приготовишкой?

— Какой там приготовишка,— сказал дядя.— Нет, это уж скаут третьей степени. Как это у вас называется?

— Скаут-орел,— сказал он.

— Скаут-орел,— сказал дядя.— Так. Новичок — это «Не принимай». А скаут-орел — «Не останавливайся». Понял? Нет, не то. Не старайся присматриваться. Не старайся даже думать о том, как бы не забыть. Просто не останавливайся.

— Верно,— сказал он.— Но нам теперь нечего беспокоиться, что мы остановимся. По-моему, нам сейчас надо побеспокоиться, в каком направлении мы двинемся и как.

— Вот именно,— подтвердил дядя.— И ты же мне сам и сказал это четверть часа тому назад, разве ты не помнишь? Насчет того, каким способом мистер Хэмптон и Лукас выманят Кроуфорда Гаури туда, где у Хэмптона будет возможность схватить его? Они собираются сделать это при помощи Лукаса...

И он помнил: он стоял с дядей у машины шерифа в проходе рядом с тюрьмой и смотрел, как Лукас с шерифом выходят из тюремной боковой двери и идут через темный двор. Правда, было совсем темно, потому что свет от уличного фонаря на углу не достигал сюда, и с улицы не доносилось ни звука; времени было чуть-чуть больше десяти, будничный вечер, понедельник, но темная чаша неба замыкала как бы в пустоте — словно старый подвенечный букет под стеклянным колпаком — город и Площадь, которая сейчас была хуже чем вымершая — покинутая; потому что он пошел один поглядеть на нее, пошел, не оста-

навливаясь, дальше по переулку, а дядя остался на углу и сказал ему вслед: «Куда ты?» — но он, даже не ответив, прошел последний безмолвный пустой квартал, и в глухой тишине шаги его звучали неторопливо, не таясь; не спеша он шагал, одиноко, но совсем не покинутый, наоборот, с чувством не то что собственника, но хозяина, наместника, и смиренно вместе с тем; он не властен сам, но все же он носитель власти, как актер, который смотрит из-за кулис или, может быть, из пустой ложи вниз на открывшуюся в ожидании сцену — пустую, но обставленную, еще без действующих лиц, но вот сейчас там—еще миг —и появится он в последнем акте, в центре внимания всего зала, сам по себе ничто, и пьеса-то, может, тоже не какой-то там боевик, обошедший весь мир, но во всяком случае он должен ее завершить, закончить, проводить со сцены неопороченной, неотвергнутой, с честью; и вот уже темная пустая Площадь, и тут он остановился, едва только увидел, что может охватить взглядом весь этот темный, безжизненный прямоугольник с одним-единственным фонарем на все про все — это у кафе, которое было открыто всю ночь из-за дальнерейсовых грузовиков, но истинное его назначение (этого кафе), как говорили некоторые, истинная причина, по которой город счел возможным дать ему лицензию на круглосуточную торговлю,— это заставить бодрствовать ночного напарника Уилли Ингрmaма, который, несмотря на то, что город соорудил ему в каком-то тупичке маленькую каморку для дежурства, с печкой и с телефоном, не желал сидеть там, а сидел в кафе, где было с кем посудачить, и, конечно, туда тоже можно было позвонить по телефону, но кой-кто из горожан, в особенности старые леди, считали неудобным звонить полисмену в открытое всю ночь напролет кафе, где пьют и танцуют под музыку, поэтому телефон из дежурки был соединен с большим набатным колоколом на внешней ее стене, и он звонил достаточно громко, чтобы его могли услышать в кафе бармен или кто-нибудь из шоферов и сказать полисмену, что ему звонят,— и двумя освещенными окнами наверху двухэтажного дома (и он подумал, что мисс Хэбершем сумела, видно, убедить дядю дать ей ключ от конторы, а потом подумал: нет, наверно, это дядя убедил ее взять ключ, а то бы она просто осталась сидеть в пикапе до их прихода; и тут же прибавил про себя: «Если только она станет дожидаться»,— но, конечно, и это было не так, а на самом деле дядя запер ее в конторе, чтобы дать время шерифу и Лукасу уехать из города), но поскольку свет в юридической конторе может гореть когда угодно, юрист или сторож забыли погасить уходя,— а кафе вроде как электростанция, это учреждение общественное, они не в счет, но даже и в кафе-то просто горел свет (ему не видно было отсюда, что там внутри, но он бы слышал, и он подумал, что это официальное выключение музыкального автомата на целых двенадцать часов было, вероятно, первым должностным актом ночного пристава, кроме обязанности ежечасно пробивать табель по часам на стене у заднего входа в банк, с тех пор как в августе прошлого года всех перепугала бешеная собака). И он вспомнил другие, обычные вечера в понедельник, когда неистовая ярость кровного, взывающего к мести расового и родового сплочения не обрушивалась с ревом на город с Четвертого участка (или, если уж по правде сказать, с Первого, Второго, Третьего и Пятого тоже, и даже, если уж на то пошло, с окраин самого города, где стоят старинные дома с портиками), беснуясь и грохоча среди старых кирпичных стен, вековых деревьев и дорических капителей, чтобы они замерли в страхе по крайней мере на одну ночь; в десять часов вечера в понедельник, хотя первый сеанс в кино кончился уже минут сорок-пятьдесят тому назад, кое-кто из завсегдатаев, опоздавших к началу, еще только возвращается домой, а все молодые люди, которые с тех пор посиживают в баре, пьют кока-колу и опускают монетки в музыкальный автомат, те, конечно, будут

бродить в какое угодно время, они не торопятся, потому что они не идут никуда: сама майская ночь — вот место их назначения, и они носят ее с собой и шатаются в ней; и даже (ведь сегодня торги) редкие запоздалые машины и грузовики, владельцы которых остались посмотреть кино или зашли посидеть и поужинать с родственниками или друзьями, разъезжаются теперь к ночи, ко сну, к заботам о завтрашнем дне по темному размежеванному краю, и ему вспомнилось, не дальше как вчера вечером ему вот так же казалось, что Площадь пустая, пока он не прислушался, и тогда только он понял, что она совсем не пустая, воскресный вечер, но только тихо не по-воскресному, такой тишины не бывает вечером, а уж в воскресенье вечером просто и быть не может, и этот вечер только потому воскресный, что календарь уже был размечен, когда шериф привез Лукаса в тюрьму; а пустота эта — ее можно назвать пустотой, разве только если назвать пустой и незанятой безмолвную безжизненную местность, расстилающуюся перед стоящей наготове армией, или назвать мирным вход в пороховой погреб, или спокойным водослив под шлюзами плотины,— чувство не ожидания, а нарастания, не от людского присутствия — женщин, стариков и детей,— а от скопления мужчин, не столько свирепых, сколько серьезных и не то что напряженных, нет, спокойных — сидят спокойно, даже и разговаривают мало, и все где-то в задних комнатах, и не просто в душевых и уборных за парикмахерским залом или под навесом позади бильярдной, где по стенам громоздятся ящики с прохладительными напитками, а на полу горы пустых бутылок из-под виски,— нет, на складах магазинов и в гаражах и даже за опущенными занавесками в конторах; владельцы этих контор, хозяева магазинов и гаражей согласны пренебречь званием своим во имя призвания, и все они ждут не события, которое должно свершиться в какой-то момент, но некоего момента, когда они в почти помимовольном согласии сами создадут событие, возьмут в свои руки и даже поднесут этот миг, который вовсе не запоздал на шесть, или двенадцать, или пятнадцать часов, а просто был продолжением того момента, когда пуля убила Винсона Гаури, и между ними не было никакого промежутка времени, так что с полным основанием можно считать, что Лукас уже мертв, ибо он умер в тот самый момент, когда потерял право на жизнь, а их дело только почтить своим присутствием его самосожжение, и вот сегодня вечером помянуть, потому что завтра все уже будет кончено; завтра наверняка Площадь оживет, зашевелится, еще день — и она отряхнется от похмелья. еще день-другой,— и она отряхнется даже и от срама, так что к субботе весь округ в полном неразрывном слиянии гула, пульса и шума будет уже отрицать начисто даже возможность того, что был когда-либо такой момент, когда они могли ошибиться; так что ему даже не надо было и напоминать себе, что город не вымер и даже не брошен, не покинут, а только ретировался, чтобы не помешать сделать нужную, простую вещь попросту, по-домашнему, без помощи или вмешательства и даже без («благодарю вас») советов: троим доброхотам — белой престарелой девице и двум мальчишкам, белому и черному — изобличить убийцу, прикрывшегося Лукасом, а самому Лукасу и шерифу схватить его; и тут он еще последний раз вспомнил разговор с дядей полчаса тому назад, когда он стоял босой на коврике у кровати, схватившись за концы своей расстегнутой рубашки, и когда они одиннадцать часов тому назад ехали по последнему уступу холма к часовне, и тысячи других раз с тех пор, как он достаточно подрос и научился слушать, понимать и запоминать: *«защищать не Лукаса и даже не союз Соединенных Штатов, но Соединенные Штаты от чужеземцев Севера, Востока и Запада, которые (пусть даже) с наилучшими побуждениями и намерениями стараются разъединить их — и в такое время, когда ни один народ не может допустить у себя разделения,— прибегая к феде-*

ральным законам и федеральной полиции, чтобы покончить с позорным положением Лукаса; может статься, на тысячу южан, взятых наугад, не найдется и одного, который действительно огорчался бы или даже был бы озабочен этим положением, но несмотря на это не всегда в этой тысяче найдется и один такой, который, что бы там ни случилось, сам стал бы линчевать Лукаса, и, однако, ни один из этих девятисот девяноста девяти плюс тот первый один, которого мы прибавили сюда, чтобы опять получилась тысяча, не замедлят дать отпор чужеземцу (а один — это тот, линчеватель), если он нагрянет сюда силой заступиться за Лукаса или наказать его; вы можете сказать мне (с усмешкой): «Вы должны очень хорошо знать самбо, чтобы с такой уверенностью предполагать его полную пассивность»,— и я отвечу на это: «Нет, я совсем его не знаю, и, по-моему, ни один белый не знает, но я хорошо знаю белых южан — и не только тех девятьсот девяносто девять, но также и этого одного, потому что он тоже наш, и более того, этот тип существует не только на Юге; вы увидите, что не Север, Восток, Запад и самбо объединились против горсточки белых на Юге, а что это бумажный союз стакнувшихся теоретиков, фанатиков, наемных и тайных мстителей и множества других, удаленных на достаточное количество миль, чтобы объявить себя в принципе против и даже численно превзойти сплоченный Юг, которому приходилось вербовать себе пополнение из вашего же собственного тыла, и не просто из глубины страны, а из прекраснейших городов, гордости вашей культуры — Чикаго, Детройтов и Лос-Анжелесов,— отовсюду, где живут невежественные люди, которые боятся любого цвета кожи и формы носа, кроме своих собственных, и которые с радостью хватаются за возможность излить на самбо все накопившееся в них еще от предков отвращение, смешанное с презрением и страхом, к индейцам, и китайцам, и мексиканцам, и евреям, и карибам, и вы вынуждаете нас — одного из первой случайной тысячи и девятьсот девяносто девять из второй, которые тяготятся постыдным положением Лукаса, пытаются его улучшить, старались, стараются и будут стараться его улучшить, до тех пор пока (не завтра, быть может) с этим положением не будет покончено раз навсегда и о нем можно будет если не забыть, то хотя бы вспоминать не с такой горечью и болью, ибо справедливость у Лукаса от нас — та, которую мы передали ему, а не та, которая была вырвана у нас и навязана ему силой с помощью штыков,— вы вынуждаете нас волей-неволей вступать в союз с теми, с кем у нас нет ничего общего, в защиту принципа, который нас самих тяготит и ужасает, а мы должны сделать это сами, без помощи, или вмешательства, или даже («благодарю вас») советов, потому что только мы и можем сделать это так, чтобы равноправие Лукаса было чем-то иным, а не только своим собственным узником за неприступной баррикадой прямых наследников победы 1861—1865 годов, которая, вероятно, больше даже, чем Джон Браун, затормозила свободу Лукаса; вот уже скоро сто лет, как Ли сдался, а ее все еще нет, и, когда вы говорите: «Лукас не должен ждать этого Завтра, потому что оно никогда не наступит, вы не только не можете что-либо сделать, вы не хотите этого»,— мы можем только повторять: «А мы не дадим вам это делать» — и говорим вам: «Идите сюда к нам и посмотрите на нас, прежде чем вы решитесь на это»,— а вы отвечаете: «Нет, спасибо, от вашей вони и здесь не знаешь куда деваться!» — а мы говорим: «Но должны же вы по крайней мере хоть поглядеть на собаку, которую вы собираетесь отучить гадить дома, на народ, раздираемый рознью, когда история и сейчас еще показывает нам, что рознь — это преддверие к распаду»,— а вы заявляете: «Ну что ж, по крайней мере мы погибнем во имя гуманности»,— а мы говорим вам: «Когда все будет вычеркнуто кроме этого личного местоимения и глагола, какова же будет цена Лукасовой гуман-

ности»,— и, повернувшись, он пробежал бегом короткий, пустой, безмолвный квартал до угла, откуда дядя, не дожидаясь его, пошел дальше, и он тоже пошел туда, по проходу, где стояла машина шерифа, и оба они смотрели, как шериф с Лукасом идут к ним по темному двору, шериф впереди, а Лукас шагов на пять позади, идут не быстро, но деловито, не крадучись, не таясь, но просто как двое занятых людей, которые не то что опаздывают, но и мешкать им зря некогда; вот они вышли из ворот, перешли дорогу к машине, шериф открыл заднюю дверцу и сказал:

— Ну, полезай!

Лукас вошел в машину, и шериф, захлопнув дверцу, открыл дверцу спереди и, согнувшись, кряхтя, влез в нее, и вся машина накренилась и осела, когда он опустился на сиденье и, включив зажигание, запустил мотор; дядя теперь стал у окошка и взялся обеими руками за край стекла, словно он думал — или вдруг спохватился,— и у него мелькнула надежда удержать машину прежде, чем она двинулась с места, и сказал то, что он и сам уже много раз думал за последние полчаса:

— Возьмите с собой кого-нибудь.

— Я и беру,— сказал шериф.— И, кстати сказать, мы с вами сегодня уже три раза все это обсуждали.

— И все равно вы один, сколько бы раз вы там ни считали Лукаса,— сказал дядя.

— Вы дайте мне мой пистолет,— сказал Лукас,— и тогда никому ничего не надо будет считать. Я сам справлюсь.

И он только подумал, сколько раз, наверно, шериф уже говорил Лукасу, чтобы он помалкивал, и, должно быть, поэтому он сейчас его и не остановил, как вдруг шериф повернулся медленно, грузно, покряхивая, и, глядя вполоборота на Лукаса, сказал жалобным голосом, тяжело вздохнув:

— После всего этого бедлама, который ты заварил в субботу, стоя с этим своим пистолетом в нескольких шагах или даже на том самом месте, где только что стоял живой Гаури, ты теперь хочешь взять это в свои руки и начать все снова. Я тебе говорю: помалкивай и сиди тихо. А когда мы будем подъезжать к мосту, ты ляжешь на пол за спинкой моего сиденья, чтоб тебя совсем не было видно, и будешь лежать тихо! Ты слышишь меня?

— Слышу,— сказал Лукас.— Но будь у меня только мой пистолет...

Но шериф уже повернулся к дяде:

— Все равно, сколько бы раз вы там ни считали Кроуфорда Гаури, он ведь тоже один.— И продолжал все тем же мягким, вздыхающим, запинающимся голосом, отвечая на мысли дяди, прежде чем тот успел заговорить: — Кого он с собой возьмет? — И он тоже подумал это, вспомнив долгий, скрежещущий визг колес по асфальту, сутолоку обезумевших машин и грузовиков, срывающихся с места и в ужасе, в безоглядном отречении мчащихся во все стороны, во все самые крайние, дальние, не занесенные на карту оплоты округа, кроме этого маленького островка на Четвертом участке, называющегося Шотландской часовней,— в убежище: старый, обжитой, родной дом, где женщины и старшие дочери и дети успеют подоить коров и наколоть дров на завтра к утру, а малыши будут держать фонари и светить, а мужчины и старшие сыновья сначала зададут корм мулам для завтрашней пахоты, а потом усядутся на галерее в сумерках ждать ужина; козодои; ночь; спать пора; и он даже как будто видел (если только самообольщение убийцы позволит Кроуфорду Гаури показаться когда-нибудь в пределах досягаемости этой обрубленной руки — ведь Кроуфорд тоже Гаури, хотя он-то сам разделял мнение шерифа, что вряд ли тот на это рискнет; и оно теперь понятно, почему Лукас уцелел и его увели живым в субботу от лавки Фрейзера, уж не

говоря о том, что он остался жив, выходя из машины, когда шериф привез его в тюрьму: это потому, что сами Гаури знали, что сделал это не Лукас, и они просто тянули, выжидали, чтобы кто-нибудь другой, может быть, кто из Джефферсона, выволок его на улицу; и вдруг вспомнил — и его точно обожгло стыдом: голубая рубашка, и, нагнувшись на коленях, неловкой, одеревенелой, единственной рукой старается смахнуть мокрый песок с мертвого лица — нет, он знает: что бы там ни надумал этот бешеный старик на другой день, в ту минуту он не питал никакой злобы к Лукасу, потому что весь он был поглощен сыном): вечер, столовая и снова в доме, в котором двадцать лет нет хозяйки женщины, собрались все семеро мужчин Гаури, потому что Форрест приехал вчера на похороны из Виксберга и, наверно, был еще там и утром, когда шериф прислал сказать старику Гаури, что будет ждать его у часовни; зажженная лампа посреди стола между облепленными сахаром чашками, глиняными кувшинами с патокой и тут же соль, перец, кетчуп — в той самой упаковке с этикетками, в какой они стояли на полке в лавке,— и за столом на главном месте старик, положив на стол единственную свою руку ладонью на большой револьвер, выносит смертный приговор и сам казнит Гаури, который зачеркнул свое кровное родство, свое имя Гаури, кровью брата своего; а потом темная дорога, машина (на этот раз не реквизированная, потому что у Винсона свой новый большой мощный грузовик, годный для перевозки леса и скота), и тот же близнец, наверно, ведет ее, и тело подскакивает в кузове машины, как бревно, прикрепленное цепями; вот и часовня позади, и Четвертый участок, и вот уже темный, затихший, выжидающий город; не замедляя, он мчится по тихой улице через Площадь и прямо к дому шерифа, и вышвырнутое тело грохается на веранду шерифа, и, должно быть, грузовик еще медлит, пока другой близнец Гаури звонит у входной двери.

— Бросьте вы беспокоиться из-за Кроуфорда,— сказал шериф.— Он ничего против меня не имеет. Он же голосует за меня. Вся его беда сейчас в том, что ему приходится убивать сверх программы, вот как Джека Монтгомери, тогда как он хотел только одного: скрыть от Винсона, что он ворует лес у него и дяди Садли Уоркитта. Если даже он вскочит на подножку прежде, чем я успею принять нужные меры, все равно пройдет еще несколько секунд, пока он будет пытаться открыть дверцу, чтобы увидеть, где, с какой стороны прячется Лукас,— при условии, что Лукас поступит точь-в-точь так, как ему сказано, что, я надеюсь, он и сделает ради своей собственной безопасности.

— Я сделаю,— сказал Лукас.— Но если бы у меня только был...

— Да,— резко сказал дядя.— Если только он явится туда...

Шериф вздохнул:

— Вы же ему каким-то образом дали знать.

— Дал знать, как мог,— сказал дядя.— Как сумел. Передать убийце, чтобы он встретился с полисменом, так чтобы тот, кто в конце концов передаст это, не имел понятия, что он адресуется к убийце,— тут ведь может статься, что и сам убийца не только не поверит, что это именно ему сообщают, но и вообще не поверит самому факту.

— Ну что ж,— сказал шериф.— Одно из двух: либо до него дойдет это, либо не дойдет, либо он поверит этому, либо нет, либо он будет нас поджидать в низине Уайтлиф, либо нет, и если нет, то мы с Лукасом выберемся на шоссе и вернемся в город.— Он включил мотор, снова выключил его; затем включил фары.— Но может быть, он и будет там. Я тоже дал ему знать.

— Так,— сказал дядя.— Ну зачем же это, мистер Набат?

— Я просил мэра отпустить Уилли Ингрmaма, чтобы он сегодня мог опять пойти проводить Винсона, а когда Уилли уходил, я ему сказал по секрету, что повезу сегодня Лукаса в Холлимаунт через старый

Уайтлифский канал, чтобы Лукас мог завтра дать показания на следствии о смерти Джека Монтгомери, и между прочим напомнил Уилли, что они там еще не закончили работы на канале и что нам придется ехать чуть ли не ползком, и предупредил его, чтобы он об этой поездке помалкивал.

— М-да,— сказал дядя, все еще не выпуская из рук стекло дверцы.— Где бы там ни числился живой Джек Монтгомери, кто бы ни притязал на него, сейчас он принадлежит Йокнапатофскому округу. А впрочем,— быстро добавил он, выпустив наконец дверцу,— нам сейчас нужен убийца, а не юрист. Хорошо,— сказал он.— Ну, что же вы не трогаетесь?

— Да, едем,— сказал шериф.—А вы ступайте-ка к себе в контору, приглядите за мисс Юнис. Уилли мог увидеть ее, проходя мимо, и если так, то она еще может раньше нас прикатить к Уайтлифскому мосту на своем пикапе.

И вот они на Площади, на этот раз пересекли только угол к тому месту, где стоял пикап, повернувшись пустым носом к пустой (кроме него) стоянке, и — вверх, по протяжно глухому стону и гулкому грохоту лестницы до открытой двери конторы, и, входя в нее, он без удивления подумал, что, наверно, это единственная женщина из всех, кого он знал, которая, отперев чужую дверь одолженным ей ключом, вытащит ключ из замка и не бросит его где-нибудь тут же, на первую попавшуюся под руку поверхность, а спрячет его обратно в ридикюль, или в карман, или куда там она положила его, когда ей его дали, и, уж конечно, она не уселась за столом в кресле,— нет, сидит прямая, как палка, в шляпе, платье уже другое, но кажется, будто точь-в-точь такое же, какое было вчера ночью, и та же сумка на коленях, и восемнадцатидолларовые перчатки зажаты в руках, сложенных поверх сумки, и тридцатидолларовые ботинки без каблуков твердо упираются в пол — один рядом с другим — перед самым жестким и прямым стулом во всей комнате, тем, что рядом с дверью,— никто на нем даже никогда и не сидит, сколько бы ни набилось народу в конторе,— и только после того пересела в кресло за столом, как дядя несколько минут уговаривал ее и наконец убедил, сказав, что, возможно, еще часа два-три придется ждать, потому что, когда они вошли, она открыла свои золотые часики, приколотые брошкой на груди, и решила, по-видимому, что шериф не только уже давно вернулся с Кроуфордом Гаури, но что он, должно быть, повез его в тюрьму; а затем он, как всегда на своем обычном стуле рядом с охладителем для воды, и дядя наконец поднес спичку к своей глиняно-кукурузной трубке, продолжая в то же время говорить не просто через дым, а в самый дым, дымом:

— ...как это случилось, потому что кое-что мы все-таки знаем, уж не говоря о том, что в конце концов рассказал Лукас, а ведь он прямо как ястреб или какой-нибудь международный шпион сам за собой следил, как бы не сказать чего-нибудь, что позволило бы не то что спасти его, а хотя бы как-то объяснить его причастность к этому,— так вот Винсон и Кроуфорд вдвоем на паях покупали лес у старика Садли Уоркитта, двоюродного или четвероюродного брата, или дяди, или какого-то там родственника миссис Гаури; вернее, они столковались со стариком о цене за досковой фут, но с тем, чтобы рассчитаться из выручки, то есть, значит, не раньше, чем вся партия до последнего дерева будет распилена и Кроуфорд с Винсоном вывезут и сбудут ее, а тогда заплатят старику Садли за лес и за наем лесопилки и артели, которая будет рубить и пилить и складывать распиленный лес тут же, в миле от дома старика Садли, и чтобы ни одного сучка не выносить, пока все не будет распилено А вот дальше как было — этого мы, в сущности, еще не выяснили, пока Хэмптон не арестовал Кроуфорда, но, конечно, только

так оно и могло быть, а то чего же ради, спрашивается, вы все старались и выкапывали Джека Монтгомери из могилы Винсона? И каждый раз как я об этом подумаю и вспомню, что вы трое, возвращаясь обратно, спустились с холма на то самое место, где двое из вас слышали, а один даже видел, как мимо вас ехал этот человек, который уже с трупом убитого в седле неожиданно для себя вдруг очутился перед необходимостью отказаться от задуманного плана — и с такой поспешностью, что, когда мы с Хэмптоном всего через каких-нибудь шесть часов приехали туда, в могиле уже не оказалось никого...

— Но он же не отказался,— сказала мисс Хэбершем.

— Что? — сказал дядя.— ...На чем это я остановился? Ах, да! ...Так вот, Лукас Бичем, прогуливаясь как-то по своей привычке ночью, услышал что-то, пошел и поглядел, или, может быть, он просто проходил мимо и видел, а может, у него уже были какие-то подозрения и поэтому он и пошел прогуляться именно туда в эту ночь и увидел, как грузят машину в темноте — то ли он ее узнал, то ли нет,— грузят тем самым лесом, про который все кругом знали, что его не будут трогать, пока лесопилку не закроют и она не снимется с места, а это еще когда будет, и Лукас, значит, следил, слушал, и, может статься, он даже не поленился сходить в соседний округ, в Глазго и Холлимаунт, и там уже разузнал наверняка, не только кто вывозил этот лес каждую ночь понемножку, так чтобы никому, кто бывал там не каждый день, не было заметно, что он убавляется (а единственно, кто мог наведываться туда каждый день или во всяком случае интересоваться, как идет дело, это Кроуфорд — он же представлял интересы и брата — да дядюшка Садли, владелец деревьев, а следовательно, и распиленного леса, и они могли распоряжаться им как угодно, но один из них целые дни разъезжал по округу, обделывая разные другие дела, а другой, скрюченный ревматизмом старик, был сверх того еще сильно подслеповат, так что, если бы он даже и мог добраться туда из своего дома, он все равно ничего не увидел бы; а в рабочую артель на лесопилке мастеровые нанимались поденно, и если бы они даже и знали, что происходит по ночам, им до этого не было никакого дела — лишь бы получать свое за неделю каждую субботу), но и что он с этим лесом делал; может быть, он даже и про Джека Монтгомери дознался, только то, что Лукас знал про Джека Монтгомери, ничего не меняло, если не считать того, что Джек, попав в могилу Винсона, вероятно, спас тем самым жизнь Лукасу. Но даже когда Хоуп рассказал мне, как ему в конце концов удалось вытянуть все это из Лукаса утром, в кухне, когда Уилл Лигейт привел его из тюрьмы, а мы с вами поехали домой, это опять-таки объясняло не все, а только часть случившегося, потому что я все еще говорю себе то, что я говорил с той самой минуты рано утром, когда вы разбудили меня, и Чик повторил мне все, что Лукас ему говорил про пистолет: «Но почему же Винсон? Зачем Кроуфорду, для того чтобы уничтожить свидетеля кражи, понадобилось убивать Винсона?» Не то чтобы это не достигало цели, потому что безусловно Лукас должен был погибнуть, как только первый приблизившийся белый увидел его стоящим над телом Винсона, а из заднего кармана у него торчал этот самый пистолет, но зачем же так сложно, зачем прибегать к такому противоестественному окольному способу, к братоубийству? И вот, так как у нас теперь было о чем потолковать с Лукасом, я попозже днем отправился прямо к Хэмптону на кухню, и там за столом сидели с одной стороны кухарка Хэмптона, а с другой — Лукас, который уплетал капусту с маисовым хлебом, и не с тарелки, а прямо из двухгаллоновой глиняной банки, и вот я ему говорю:

«— Значит, он тебя как-то застал, не Кроуфорд, я сейчас не про него...»

А он говорит:

«— Нет, Винсон. Я тоже про него говорю. Только он опоздал малость, машина-то уже отъехала груженая и покатила без огней, и он спрашивает меня: «Чья это машина»,— а я ничего не говорю».

«— Так, — говорю я.— Ну а дальше что?»

«— Все. Ничего дальше,— говорит Лукас».

«—А револьвер у него с собой был?»

«— Не знаю,— говорит Лукас.— Дубинка у него была».

А я говорю:

«— Хорошо. Рассказывай дальше».

А он говорит:

«—Ничего дальше. Просто он так постоял с поднятой дубинкой, скажи, говорит, чья это машина, а я ничего не говорю, и он опустил дубинку, повернулся, и больше я его не видел».

«— И ты, значит, взял свой пистолет,— говорю я,— и пошел...»

А он говорит:

«— Чего мне было ходить? Он сам пришел — про Кроуфорда я сейчас говорю — ко мне домой, вечером, на другой же день, предлагал заплатить мне, только чтобы я сказал, чья это была машина, целую кучу денег, пятьдесят долларов, тут же вынимал и показывал, а я говорю, я еще не решил, чья это была машина, а он говорит, он мне оставит до тех пор, пока я решу, а я говорю, я вот что решил: подождем до завтра — а это было в пятницу вечером,— может, какое доказательство будет от мистера Уоркитта и Винсона, что они свою часть денег получили за эти увезенные дрова».

«— Да? — говорю я.— Ну, а что потом?»

«— А потом я пойду и скажу мистеру Уоркитту, что он...»

«— Ну-ка, повтори еще раз,— говорю я.— Медленно».

«— Скажу мистеру Уоркитту, чтобы он свои доски получше считал».

«— И ты, негр, собирался пойти к белому, сказать ему, что сыновья его племянницы воруют у него лес, да еще к белому с Четвертого участка. Да ты понимаешь, что с тобой сделали бы?»

«— Ничего не пришлось никому делать,— сказал он.— Потому что на другой день — в субботу — он мне записку прислал...»

— И тут мне бы надо было сообразить насчет пистолета, потому что Гаури, очевидно, это учел; не мог же он ему в самом деле написать: *«Украденное возместил, желательно ваше личное одобрение, будьте другом, захватите с собой пистолет»* — или что-нибудь в этом роде. Ну, а я его спрашиваю:

«—А пистолет-то почему?»

И он говорит:

«— Так ведь это суббота была».

А я говорю:

«— Да, девятое. Но при чем тут пистолет? — И вот тут только я догадался: — Ах, вот в чем дело,— говорю я.— Ты носишь с собой пистолет, когда одеваешься по-праздничному, в субботу, как когда-то старик Кэрозерс носил, до того как тебе его отдал».

«— Продал»,— говорит он.

«— Хорошо,— говорю я,— продолжай».

«— Прислал, значит, мне записку, чтобы я его встретил у лавки, только...» И тут дядя снова чиркнул спичкой и задымил трубкой, продолжая говорить, говорить через трубку дымом, точно дым у вас на глазах превращался в слова: — Только он так и не дошел до лавки: Кроуфорд встретил его в перелеске, поджидал его, сидя на пне у тропинки, так что Лукас только-только успел отойти от дома, и Кроуфорд сразу завел разговор о пистолете, прежде даже, чем Лукас сказал ему «здравствуй-

те» или спросил, обрадовались ли Винсон и мистер Уоркитт деньгам за проданный лес или что-нибудь еще; он прямо с этого начал: «Если он у тебя даже и стреляет, вряд ли из него можно во что-нибудь попасть»; ну, остальное вы, вероятно, можете теперь дополнить и сами. Лукас рассказал мне, как Кроуфорд в конце концов поспорил с ним на полдоллара, что Лукасу не попасть в пень в пятнадцати шагах, Лукас попал, и Кроуфорд отдал ему полдоллара, и они пошли вместе к лавке две мили оттуда, и когда они почти дошли, Кроуфорд сказал ему, чтобы он тут подождал, потому что мистер Уоркитт должен был прислать в лавку расписку о получении денег за часть проданного леса, и Кроуфорд сказал, что он принесет ее показать Лукасу, чтобы он собственными глазами видел, и я спросил его:

«— Неужели ты и тут ничего не заподозрил?» — А он говорит:

«— Нет. Он меня ругал по-всякому, да ведь он всегда так».

—Ну, а что дальше было, вам теперь уже и самим видно, нет надобности искать никакой ссоры между Винсоном и Кроуфордом, ни ломать голову над тем, каким образом Кроуфорд заставил Винсона дожидаться в лавке, а потом послал его вперед себя по тропинке, достаточно ему было сказать хотя бы так: «Ну вот, он здесь, я привел его. Если он нам и теперь не скажет, чья это была машина, мы это из него выколотим»,— потому что все это уже несущественно; короче говоря, Лукас увидел Винсона, который шел по дорожке из лавки и, как говорит Лукас, спешил изо всех сил,— вероятно, это надо понимать, что он просто был в нетерпении; наверно, он недоумевал и возмущался, в особенности возмущался, и совершенно так же, как Лукас, ждал, чтобы тот заговорил первый, объяснил; только, как рассказывает Лукас, Винсон не утерпел и еще на ходу крикнул: «Значит, ты передумал?» — и вдруг обо что-то споткнулся, да прямо как рухнет лбом оземь, и тут Лукас вспомнил, что он только что слышал выстрел, и понял, что Винсон споткнулся не обо что-либо, а о своего братца Кроуфорда, но тут уж его окружили, и как говорит Лукас, он даже и услышать не успел, как они все сбежались, и я ему сказал:

«Вот когда тебе, должно быть, показалось, что ты сейчас ох как споткнешься о Винсона, и старика Скипуорта, и Адама Фрейзера», но по крайней мере я хоть не спросил его: «Почему же ты им тут же не объяснил?» — и Лукасу не понадобилось говорить мне: «Объяснять, кому?» — так что с ним все было в порядке, не с Лукасом конечно, я сейчас о Кроуфорде говорю, он не просто злосчастный неудачник, он...— И тут опять, но на этот раз он знал, что это такое: это мисс Хэбершем; что она такое сделала, он не мог сказать, она не пошевелилась, не проронила ни звука, нельзя даже было сказать, что она замерла, но что-то такое произошло — не с ней произошло и не извне, а что-то передалось от нее, и она как будто не только не была удивлена этим, но сама так захотела и сделала, но только на самом деле она даже не пошевелилась, не вздохнула, и дядя даже ничего и не заметил.— ...он — особо отмеченный, избранный, тот, кого отличили боги, выделив его из людей, дабы доказать, не самим себе, потому что они никогда в этом не сомневались, а человеку, что у него есть душа, которую он довел до того, что она в конце концов заставляет его убить брата своего.

— Он бросил его в зыбучий песок,— сказала мисс Хэбершем.

— Да,— сказал дядя.— Ужасно, правда? И ведь просто из-за такой нелепой случайности, привычки какого-то старого негра разгуливать по ночам, вместо того чтобы спать, но с этим-то он разделывается, и очень ловко, придумывает такой простой, такой верный по своей психологии способ, обоснованный и биологически, и географически, что вот Чик, верно, назвал бы его даже естественным, и вдруг все у него срывается — и только из-за того, что четыре года тому назад какой-то маль-

чишка, о существовании которого он даже и не подозревал, свалился в ручей в присутствии этого лунатика-негра; но тут для нас еще не все ясно, мы, собственно, не знаем, что там произошло, и, поскольку от Джека Монтгомери в его теперешнем положении уже ничего не приходится ждать, вряд ли когда-нибудь и узнаем, но это, по правде сказать, не так уж важно, потому что факт остается фактом, и почему бы еще он мог очутиться в могиле Винсона, как не потому, что он покупал лес у Кроуфорда (это нам удалось выяснить сегодня по телефону, на скупочном дровяном складе в Мемфисе); Джек Монтгомери тоже знал, откуда этот лес — ну, это просто по свойствам своей натуры, по складу характера, уж не говоря о том, что его, как комиссионера, не могло это не интересовать, так что когда компаньон Кроуфорда, Винсон, свалился, настигнутый пулей, в двух шагах от лавки Фрейзера в перелеске, Джеку не понадобилось гадать, чтобы сделать кое-какие умозаключения, ну, а раз так, то и воспользоваться этим с наибольшей для себя выгодой — или дать знать мистеру Хэмптону и мне, с тем чтобы мы ему это зачли; Джек знал также и о старом трофейном оружии Бадди Макколема и ну, чтоб уж не все было против Кроуфорда...— И тут опять — ни малейшего движения или знака, но на этот раз дядя тоже заметил, угадал, почувствовал (или как уж оно там ему ни передалось) и остановился, и даже на секунду казалось, что он вот-вот что-то скажет, но, по-видимому, тут же забыл и продолжал дальше: — ...хочется думать, что Джек даже назвал цену своему молчанию и даже, может быть, что-то получил, может быть, какую-то часть, а сам между тем не оставлял мысли отдать Кроуфорда под суд за убийство, а пока что, держа все нити в руках, сорвать с него еще кое-какие деньжонки, а может, он просто недолюбливал Кроуфорда, хотел отомстить ему или, может, как такой в своем роде пурист, он не мог примириться с убийством и просто вырыл Винсона и взвалил его на мула, чтобы отвезти к шерифу; но, как бы там ни было, в ночь после похорон кто-то, у кого были некие основательные причины вырыть Винсона, вырыл его — и, по всей вероятности, это был Джек; а кто-то, кому вовсе не желательно было, чтобы Винсона вырыли, но у кого были основания подстерегать кого-то, кто имел достаточные причины его вырыть, обнаружил, что его уже вырыли,— ты говорил, это около десяти было, когда вы с Алеком поставили пикап в кусты? А ведь сейчас уже и в семь достаточно темно, чтобы пойти разрыть могилу,— так что у него было три часа; и вот я представляю себе, как Кроуфорд...— сказал дядя, и на этот раз он заметил, что дядя даже остановился и подождал, и снова что-то передалось, опять без движения, без звука, шляпа как была — неподвижно, на самой макушке, перчатки с аккуратной точностью зажаты в руке, и сумка на коленях, и ботинки стоят на полу один рядом с другим, словно она поставила их на обведенный мелом квадрат,—...сторожит, спрятавшись за оградой в сорняках, и видит, что его не просто шантажируют, но и предают, и опять ему терпеть все эти мученья и опять ждать, уж не говоря — надрываться физически, потому что, если хотя бы один человек знает, что этот труп не может выдержать полицейской экспертизы, то неизвестно, сколько других могут это знать или подозревать, так что тело нужно убрать из могилы немедля, и в этом смысле ему сейчас даже помогают, догадывается об этом сам помощник или нет; и, по всей вероятности, он дождался, пока Джек вырыл тело и уже приготовился взвалить его на мула (и это мы тоже выяснили: это был тот самый пахотный мул Гаури, на котором нынче утром приехали близнецы; Джек сам и одолжил его в воскресенье под вечер, и, может быть, вы догадываетесь, у кого именно,— да, так оно и есть: у Кроуфорда), ну, конечно, на этот раз он, как ему ни хотелось, все-таки не рискнул стрелять, но он не пожалел бы уплатить

Джеку еще раз за его шантаж, только чтобы иметь возможность уложить его тут же на месте чем ни попадя, что он и сделал: проломил ему череп, свалил его в гроб и засыпал могилу, и опять эта страшная безотлагательность, муки, одиночество парии, от которого в ужасе отречется, отшатнется всякий,— и сколько еще усилий, чтобы одолеть эту немыслимую инертность земли и грозный равнодушный бег времени, но и это он, наконец, все преодолевает, могила снова в порядке, даже цветы на месте, и улика его первого преступления скрыта, и теперь уже надежно...— И тут опять что-то,— но, на этот раз дядя даже не остановился,— ...наконец-то он может теперь выпрямиться и вздохнуть, первый раз с той минуты, когда Джек подошел к нему, сжав пятерню и потирая большим пальцем кончики пальцев. И вдруг в этот самый момент он слышит что-то, что заставляет его ринуться обратно к часовне, ползти ползком, приникнуть, задыхаясь, к ограде, на этот раз не просто в ужасе и бешенстве, а почти в ошеломлении, почти не веря, как это на одного человека обрушивается столько напастей, и смотреть, как вы, трое, не только разрушаете его труд — и это уже во второй раз,— но еще и удваиваете ему работу, потому что вы ведь засыпали могилу и даже цветы положили обратно: а если он не мог допустить, чтобы его брат Винсон был найден в могиле, как же он может допустить, чтобы в ней нашли Джека Монтгомери, когда (ему это уже стало известно) Хоуп Хэмптон явится туда утром.— Тут дядя остановился, чтобы дать ей сказать. И она сказала:

— Он бросил родного брата в зыбучий песок.

— Да,— сказал дядя,— такой момент может наступить для всякого, когда просто ничего больше уж не остается, как только уничтожить своего брата, или там мужа, или дядю, двоюродную сестру или тещу. Но вы не бросите их в зыбучий песок. Вы это хотите сказать?

— Он бросил его в зыбучий песок,— сказала она спокойно, с какой-то несокрушимой непререкаемостью, не двинувшись, не шелохнувшись, только едва шевеля губами; потом подняла руку и, открыв часики, приколотые на груди, посмотрела на циферблат.

— Они еще не доехали до Уайтлифской низины,— сказал дядя.— Но не беспокойтесь, он будет там. Может быть, до него как-никак дошло и то, что я передал, но уж во всяком случае ни один человек у нас в округе, даже если бы он и хотел, не может не услышать того, что под строгим секретом доверили Уилли Инграму. Да ведь ничего другого ему и не остается, потому что убийцы — они как игроки. И как игрок-любитель, так и убийца-любитель, они верят прежде всего не в свое везение, а в отчаянный риск, то есть просто в то, что риск обеспечивает выигрыш, ну, а если он даже и понимает, что он пропал и ему уже ничто больше повредить не может, что бы там ни показал Лукас о Джеке Монтгомери или о ком-то еще, и что единственный его ничтожный шанс — это убраться из этого края, или, допустим даже, он понимает, что и это уже ни к чему, знает наверняка, что у него уже подходят к концу последние крохи того, что он может назвать свободой, знает даже, что завтра для него уже не взойдет солнце, ну — что бы вам тут в первую очередь больше всего хотелось сделать? Каким последним деянием, до того как навеки проститься с родным краем или, может быть, даже совсем распрощаться с жизнью,— утвердить, проявить заложенные в вас бессмертные чаяния, когда вы носите имя Гаури и ваша кровь, ваши мысли и поступки всю жизнь были этим Гаури, и вы знаете, думаете или хотя бы даже только надеетесь, что в такой-то момент около полуночи в глухом уединении заброшенного русла реки вы можете подстеречь идущую чуть ли не ползком машину и в ней — причину и источник всех ваших мук, крушения, унижения, отчаяния и срама, причем это даже и не чело-

век вашей расы, а какой-то негр, и при вас все еще ваш немецкий пистолет, хотя бы только с одной-единственной, уцелевшей из десяти, немецкой пулей?.. Но не беспокойтесь,— быстро заключил он.— Не беспокойтесь насчет Хэмптона: он, наверно, даже и не вынет свой револьвер, и по правде сказать, я даже не уверен, взял ли он его с собой. Потому что он умеет в любом положении и обстоятельствах — и у него это както само собой получается — не то что примирить или успокоить разыгравшиеся дурные чувства, но во всяком случае хотя бы на время приостановить всякое буйство и насилие, ну просто тем, что он так медленно двигается, тяжело дышит. Помню, это было, кажется, в двадцатых годах — с тех пор у него было два или три перерыва в службе,— некая леди из Френчменс-Бенд — не будем называть имен — поссорилась с другой леди из-за чего-то, что началось (как выяснилось) с торта, который там кому-то вручали на благотворительном церковном базаре, а муж — этой второй леди — был обладателем перегонного куба, с помощью которого он снабжал весь этот поселок Френчменс-Бенд виски в течение многих лет, и никому от этого не было никаких неприятностей до тех самых пор, пока первая леди не подала мистеру Хэмптону официальную жалобу, требуя, чтобы он отправился туда, уничтожил куб и арестовал владельца, а еще недели через полторы явилась самолично в город и заявила ему, что если он этого не сделает, то она подаст на него жалобу губернатору штата, а то и самому президенту в Вашингтон, так что Хоупу на этот раз пришлось-таки туда отправиться. И она даже подробно объяснила ему, как пройти, но он потом рассказывал, что тропа туда была с такими глубокими, по колено, ухабами, оттого что по ней много лет возили полные бидоны с самогоном, что ее легко можно было найти даже и без фонаря, хоть он и захватил его с собой. И действительно оказалось, что куб очень ловко пристроен в самом укромном месте, укрытом со всех сторон, но пройти к нему все-таки можно, и там под котлом горел костер, за которым следил негр, и он, разумеется, знать не знал, кто хозяин куба, и вообще ничего не знал, даже и после того, как узнал Хэмптона по его громадному росту и по значку. Как рассказывает Хоуп, он тут же предложил ему выпить, потом принес ему бутылку родниковой воды, усадил его поудобнее около какого-то дерева и даже развел костер посильнее, чтобы он мог просушить ноги и подождать спокойно, пока явится хозяин. И Хоуп говорил, что они так это уютно посиживали у костра в темноте, беседовали о том о сем, а негр время от времени его спрашивал, не хочется ли ему еще родниковой воды. А потом, говорит Хэмптон, он услышал такой гвалт пересмешников, что открыл наконец глаза и, щурясь от солнца,— смотрит: действительно в трех футах прямо над ним на ветке пересмешник; ну и, значит, пока они там грузили и вывозили этот куб, кто-то даже успел сходить в дом неподалеку, принести лоскутное одеяло, его покрыли, подсунули под голову подушку, и Хоуп даже говорил, что на подушке была чистая наволочка — он заметил это, когда понес подушку и одеяло в лавку Вернера, чтобы там возвратили по принадлежности и поблагодарили от него, ну и потом вернулся в город. А в другой раз...

— Я и не беспокоюсь,— сказала мисс Хэбершем.

— Ну, конечно, нет,— сказал дядя.— Потому что я же знаю Хоупа Хэмптона.

— Да,— сказала мисс Хэбершем.— Я знаю Лукаса Бичема.

— А-а! — сказал дядя. Потом.— Да! — сказал он.— Конечно.— И потом: — А не попросить ли нам Чика включить чайник, и мы могли бы выпить кофе, пока мы здесь дожидаемся. А, что вы насчет этого думаете?

— Неплохо было бы,— сказала мисс Хэбершем.

Глава одиннадцатая

Наконец он встал и подошел к одному из окон, выходивших на Площадь, потому что, если понедельник — это был день оптовых торгов, день коммерческий, то суббота — это, конечно, был день радио и автомобиля; в понедельник здесь были преимущественно мужчины, они приезжали, ставили свои грузовики и машины по краю Площади и направлялись прямехонько в скотные торговые ряды, где оставались до обеда, когда они снова высыпали на Площадь и шли поесть, а затем снова шли в торговые ряды и не показывались до тех пор, пока не пора было усаживаться в машины и ехать, чтобы попасть домой дотемна. Но голько не в субботу — в субботу здесь были и мужчины, и женщины, и дети, и старики, и грудные ребята, и молодые люди — жених с невестой, приехавшие внести плату и получить разрешение на брак, чтобы обвенчаться завтра в деревенской церкви,— и те, кому надо было закупить продуктов на неделю, сласти, бананы, двадцатипятиценговые коробки сардин, пирожные и торты машинного изготовления, платья, чулки, корма, удобрения, запасные части для плугов; на это требовалось немного времени, а кое-кому даже и вовсе не требовалось, так что некоторые машины почти даже и не стояли совсем, и обычно не проходило и часа, как уже целое множество их торжественно и чинно кружило по Площади, чаще всего на второй скорости, тесным потоком, одна за другой, кругом, кругом, потом они выезжали на усаженные деревьями улицы и, доехав до конца, поворачивали и возвращались снова кружить по Площади, как будто они только затем и приехали из дальних окраинных поселков, уединенных ферм и сельских лавок, чтобы насладиться этой многолюдной сутолокой, движением, узнать друг друга и эту пленительную гладкость залитых асфальтом улиц и даже переулков, поглядеть на опрятные, новенькие, маленькие выкрашенные домики посреди опрятных маленьких двориков и нарядных палисадничков с цветочными клумбами — за последние несколько лет их здесь столько понастроили, что они жмутся друг к дружке вплотную, как сардинки или бананы; а в результате этого и радио приходится кричать громче, чем когда-либо, через перегруженные усилители, чтобы его можно было расслышать в этом клекоте и шуме выхлопных газов, свисте колес, скрежете передач и непрерывном вое гудков, так что еще задолго до того, как вы доходили до Площади, вы не только не могли поймать, где что у которого громкоговорителя началось или окончилось, но даже и не пытались уловить, что они там играют или стараются сообщить.

Но уж эта суббота как будто затмила собой все другие субботы, так что даже дядя поднялся из-за стола и подошел к другому окну — поэтому-то они и увидели Лукаса еще до того, как он вошел в контору, только это еще не тогда было, а позже; а пока он стоял (как ему казалось) один у окна, глядя вниз, на толкущуюся на площади толпу,— такой толчеи он еще не видывал; пронизанный солнцем почти горячий воздух насыщен запахом акации, цветущей на дворе перед судом, тротуары запружены тесными медлительными толпами людей черных и белых, которые приехали сегодня в город, словно сговорившись собраться всем вместе и сбросить не только со счета, но и из памяти тоже ту, прошлую субботу, всего только семь дней тому назад, которой их лишил этот старый негр, умудрившийся попасть в такое положение, что им волей-неволей пришлось поверить, будто он убил белого,— с той субботы, воскресенья и понедельника ведь всего только неделя прошла, а как будто их даже и не было, ничего от них не осталось; Винсон и его брат Кроуфорд (похороненный как самоубийца — чужие люди еще долго будут спрашивать, что это за тюрьма и что это за шериф такой в Йок-

напатофском округе, если у человека, которого запрятали за смертоубийство, оказался в руках пистолет Люгера, пусть даже с одним-единственным зарядом, и долго еще в Йокнапатофском округе никто не сможет ответить на этот вопрос) лежат рядом, бок о бок, возле могильной плиты их матери на кладбище у Шотландской часовни, а Джек Монтгомери — в округе Кроссмен, откуда затребовали его тело, должно быть по тем же причинам, что здесь затребовали тело Кроуфорда. А мисс Хэбершем сидит у себя в передней, штопает носки, пока не пора еще кормить цыплят, а Алек Сэндер — он здесь, внизу, на Площади, в яркой праздничной рубахе и в узких брюках, в руках горсть арахиса или бананы, а сам он стоит у окна и следит за этой тесной неторопливой толпой, которую никто не торопит, не подгоняет, и за деловитой и почти всюду сразу мелькающей блестящей кокардой на околыше фуражки Уилли Ингрема, а больше всего за этой суетолокой и гвалтом радио, машин, музыкальных автоматов в баре, в бильярдной, в кафе и ревущих громкоговорителей на стенах — не только на стене музыкального магазина, где торгуют пластинками и приемниками, но и на стене магазина военного и морского обмундирования и даже на стенах обеих бакалейных лавок, и (чтобы какой-нибудь, не дай бог, не оплошал) кто-то стоит на скамейке во дворе суда и держит речь в микрофон еще одного громкоговорителя, водруженного на крыше машины, у которого зев прямо чуть ли не с жерло осадной пушки, уж не говоря о тех, которые кричат в квартирах и домах, где хозяйки и горничные накрывают постели, убирают, собираются готовить обед, так что нигде во всем городе в пределах самой крайней последней замыкающей его черты ни одному мужчине, ни женщине, ни ребенку, ни гостю, ни одному приезжему не угрожает ни секунда тишины: и машины, потому что, уж если говорить честно, ему совсем не было видно самой Площади, а только сплошную непроницаемую массу — капоты и верха машин, двигающихся черепашьим шагом, двумя рядами, вокруг Площади в едкой невидимой пелене выхлопных газов, реве гудков, легком непрестанном стуке сталкивающихся буферов и медленно выбирающихся одна за другой на улицы вон с Площади, в то время как машины из другого, встречного, ряда медленно, одна за другой, вливаются в нее; так незаметно было их неуловимо малое движение, что его даже и нельзя было назвать «движением», вы могли бы, просто шагая по ним, перейти Площадь и, пожалуй, даже и выйти из города или, уж коли на то пошло, проехать по ним верхом на лошади. Взять хотя бы Хайбоя: для него прыжок в пять-шесть футов с одного верха машины через капот на верх другой — это ведь сущий пустяк; или, скажем, перекинуть через эти верха такой гладкий сплошной настил вроде мостков и пустить по нему не Хайбоя, а настоящую скаковую лошадь, и он представил себе, как он мчится на высоте семи футов в воздухе, словно птица какая-нибудь быстролетная — ястреб или орел,— и у него даже екнуло в груди, и под ложечкой такое чувство, будто там взорвалась целая бутылка содовой, как только он представил себе этот безудержный, великолепный, поистине громоподобный грохот, когда он промчится вскачь по этим незакрепленным мосткам, протянутым на две мили в ту и другую сторону.

Но тут дядя у другого окна вдруг заговорил:

— Американец, по правде говоря, не любит ничего, кроме своей машины, у него на первом месте не жена, не ребенок, не отчизна, даже не текущий счет в банке (на самом деле он вовсе не так уж привержен к своему текущему счету, как это думают иностранцы, потому что он способен истратить его чуть ли не весь целиком, сразу, на какую-нибудь совершенно бессмысленную затею), а его машина, потому что машина стала нашим национальным символом пола. И ничто нам по-настояще-

му не доставляет удовольствия, если это как-то не связано с ней. Вместе с тем все наше прошлое, то, как нас растили и воспитывали, не позволяет нам действовать втихомолку или прибегать к обману. Поэтому мы вынуждены, например, развестись сегодня с женой, чтобы снять с нашей любовницы клеймо любовницы, затем, чтобы завтра развестись с женой и снять с любовницы... и так далее. А в результате американская женщина становится холодной и бесполой, она переносит свое «либидо» на машину — и не только потому, что ее блеск и всякие там приборы и приспособления потакают ее тщеславию и ее неспособности ходить (из-за одежды, которую ей навязывает наша отечественная торговля через поставщиков), а потому, что машина ее не мнет, не терзает, не заставляет ее метаться растрепанную, всю в поту. Поэтому, чтобы овладеть хоть чем-то, что еще осталось в ней, и удержать это, мужчина-американец вынужден сделать эту машину своей собственностью. И вот так и выходит, что он может жить в какой угодно наемной дыре, но у него будет не только собственная машина, но каждый год новая, во всей ее девственной неприкосновенности: он никому никогда не одолжит ее, никого и никогда не посвятит в интимную тайну невинных капризов и шалостей ее рычагов и педалей, хотя ему, собственно, и ездить-то в ней некуда, а если бы и было куда, так он не поедет — из страха, как бы не загрязнить, не поцарапать, не попортить ее. И каждое воскресенье с утра он моет ее, и чистит, и гладит, натирает до блеска, потому что, делая это, он ласкает тело женщины, которая давно уже не пускает его к себе в постель.

— Все это неправда! — сказал он.

— Мне уже шестой десяток пошел,— сказал дядя.— Пожалуй, лет пятнадцать из них я только и делал, что волочился за юбками. И я из своего опыта вынес, что очень немногие из них интересуются любовью или даже сексом. Просто они хотят выйти замуж.

— Все равно я этому не верю,— сказал он.

— Правильно! — сказал дядя.— И не верь, и даже когда тебе за пятьдесят перевалит, все равно продолжай не верить.

И тут, кажется, чуть ли не оба сразу, они увидели Лукаса, переходившего Площадь: сдвинутую набок шляпу и тоненький яркий лучик от сверкнувшей золотой зубочистки. И он сказал:

— Как вы думаете, где она, по-вашему, была у него все это время? Я ведь ее ни разу не видел. А она, конечно, была при нем в тот день, в субботу, когда он не только нарядился в свой черный костюм, но даже и пистолет нацепил. Не мог же он тогда пойти без своей зубочистки?

— А я разве тебе не говорил? — сказал дядя.— Когда Хэмптон приехал к Скипуорту и вошел в комнату, где Скипуорт приковал Лукаса к ножке кровати, первое, что сделал Лукас, это протянул Хэмптону свою зубочистку и сказал ему, чтобы он подержал ее у себя, пока он не спросит.

— О-о! — сказал он.— Вон он идет сюда.

— Да,— сказал дядя,— позлорадствовать. Да нет, он джентльмен,— тут же поправился он.— Он не припомнит мне, не скажет в лицо, что я ошибся, просто спросит, сколько он мне должен, как адвокату.

И потом, когда он уселся на своем стуле около охладителя, а дядя опять у себя за столом, они услышали протяжный гулкий грохот и скрип ступенек и затем твердые, но совсем неторопливые шаги Лукаса, и вот он уже и здесь, на этот раз даже без галстука и даже без воротничка, но с запонкой, в допотопном белом жилете, не столько запачканном, сколько запятнанном под черным сюртуком и выпущенной петлей потертой золотой цепочкой,— то же лицо, которое он в первый раз увидел че-

тыре года тому назад в то утро, когда только что вылез из едва затянувшегося льдом рукава речки и вода текла с него ручьями,— ничуть не изменившееся, как будто с ним ничего и не произошло за это время, даже годы не прибавились,— и, пряча зубочистку в верхний карман жилета, он сказал, входя:

— Джентльмены! — А потом к нему: — Молодой человек! — вежливо, независимо и более чем приветливо, даже чуть ли не весело, снимая свою сдвинутую набок шляпу.— Ну как, больше не падал в ручей? А?

— Нет, все в порядке. Жду, когда там у вас побольше льда нарастет.

— Всегда вам рад, добро пожаловать, можете и не ждать, пока замерзнет.

— Садись, Лукас,— сказал дядя, но тот уже усаживался, выбрав тот самый жесткий стул около двери, на который никто никогда не садился, кроме мисс Хэбершем, и, сев, даже слегка подбоченился, словно он позировал перед фотоаппаратом, и, положив свою шляпу тульей вверх на согнутую руку и по-прежнему не сводя глаз с них обоих, повторил:

— Джентльмены!

— Ты, конечно, пришел ко мне не затем, чтобы я сказал тебе, что делать, ну, а я тебе все-таки скажу,— сказал дядя.

Лукас быстро мигнул. Поглядел на дядю:

— Да, не сказал бы, что я за этим пришел.— Потом добавил живо: — Но я всегда готов послушать добрый совет.

— Поди навести мисс Хэбершем,— сказал дядя.

Лукас уставился на дядю. Мигнул на этот раз дважды.

— Не очень-то я охоч в гости ходить,— сказал он.

— Я думаю, ты не очень охоч и до виселицы,— сказал дядя.— Но ведь нет надобности тебе говорить, как близко ты от нее был.

— Нет,— сказал Лукас.— Чего уж там говорить. А что вы хотите, чтобы я ей сказал?

— Ты не можешь,— сказал дядя.— Ты не умеешь сказать спасибо. Но я об этом позаботился: отнеси ей цветы.

— Цветы? — сказал Лукас.— Да я вроде как и не видал их с тех пор, как померла моя Молли.

— Это мы тоже уладим,— сказал дядя,— я позвоню домой, и моя сестра приготовит тебе букет цветов, Чик отвезет тебя на машине, ты возьмешь цветы, а потом он отвезет тебя до ворот дома мисс Хэбершем.

— Ну, уж об этом можно и не беспокоиться,— сказал Лукас.— Раз цветы будут у меня, я и прогуляться могу.

— Да ведь ты и цветы можешь бросить,— сказал дядя.— Но если ты будешь в машине с Чиком, я буду уверен, что ты не сделаешь ни того, ни другого.

— Что ж!— сказал Лукас.— Если на вас ничем другим не угодишь... (И когда он, уже вернувшись обратно в город, наконец-то едва-едва нашел место за три квартала поставить машину и, поднявшись по лестнице, вошел в контору, дядя опять чиркал спичкой и, поднося ее к трубке, заговорил, пуская клубы дыма:

— Ты и Букер Т. Вашингтон, нет, не так, ты, и мисс Хэбершем, и Алек Сэндер, и шериф Хэмптон, и Букер Т. Вашингтон * — потому что он-то сделал только то, что все от него и ожидали, так что никакой, собственно, причины считать себя вынужденным это делать у него не было, тогда как вы все сделали не только то, чего от вас никто не

---

* Вашингтон Букер Гальяферро (1858—1915) — негритянский общественный деятель; до гражданской войны 1861—1865 гг. был рабом; с 1881 г.— директор Индустриального института для негров. Ставил своей целью улучшение экономического положения и культурного развития негров.

ожидал, но весь Джефферсон и весь Йокнапатофский округ, если бы они своевременно об этом узнали, все разом сплотились бы — в кои-то веки,— чтобы всем вместе помешать вам это сделать, и даже год спустя кое-кто из них, если они не совсем это забудут, будут вспоминать об этом с неодобрением и даже с отвращением, не потому, что вы подняли эту возню с трупами и забыли о том, что вы белые,— все это по отдельности они, может быть, вам и спустили бы,— но потому, что вы осквернили могилу белого, чтобы спасти негра, а следовательно, у вас были причины считать себя вынужденными это сделать. Так вот не останавливайся на этом.

И он сказал:

— Но вы же не думаете, просто потому что сегодня опять суббота, что кто-нибудь залег там в кустах жасмина у мисс Хэбершем и ждет, когда Лукас будет подниматься на крыльцо. К тому же у Лукаса сегодня нет с собой его пистолета, и кроме того, Кроуфорд Гаури...

А дядя сказал:

— А почему бы и нет; то, что сейчас лежит в могиле у Шотландской часовни, было Кроуфордом Гаури всего только на секунду, на две в прошлую субботу, а Лукас Бичем — со своим цветом кожи — впутается еще в десять тысяч историй, которых более осмотрительный человек избежал бы и от которых человек с более светлой кожей десять тысяч раз убежал бы, после того как то, что в прошлую субботу было на какую-то секунду Лукасом Бичемом, тоже теперь лежит в земле возле своей Шотландской часовни, потому что этот наш Йокнапатофский округ, все те, кто в ту воскресную ночь остановил бы тебя, и Алека Сэндера, и мисс Хэбершем, они, в сущности, правы, им нет дела до жизни Лукаса, ни как он там живет, ест, спит, дышит, так же как им нет дела до тебя и до меня, они дорожат только своим незыблемым правом жить в спокойствии и безопасности. И по правде сказать, жить было бы куда удобнее, если бы на Земле было бы поменьше Бичемов, Стивенсов и Мэллисонов всех цветов и оттенков и если бы существовал какой-то безболезненный способ уничтожать бесследно не их громоздкие, занимающие много места останки — это-то можно сделать,— но то, чего нельзя уничтожить — память, бессмертную, неизгладимую память, сознание, что человек был когда-то жив, то, что остается навек через десятки тысяч лет в десятках тысяч воспоминаний о несправедливости, о страданиях; вместе всех нас слишком много не потому, что мы занимаем много места, а потому, что мы готовы перепродать, уступить нашу свободу за любую ничтожную цену ради того, что мы считаем своим собственным, а это есть не что иное, как узаконенное конституцией право добиваться каждому счастья и благосостояния на свой лад, не заботясь, кто от этого страдает или кому чего это стоит и даже ценой распятия кого-то, чья форма носа или цвет кожи нам не нравятся; но даже и с этим можно бороться, если те немногие другие, которые считают, что человеческая жизнь ценится просто потому, что всякому дано право дышать, независимо от того, какого цвета кожу расширяют и сокращают легкие или через какой формы нос в них поступает воздух,— готовы защищать это право любой ценой, ведь не так уж много и надо; в ту воскресную ночь оказалось достаточно троих, даже и одного может оказаться достаточно; и вот когда некоторое количество этих одиночек будет не только стыдиться и огорчаться, но отважится пойти на нечто большее — вот тогда Лукасу можно будет не опасаться, что ему внезапно в любую минуту может потребоваться, чтобы его спасли.

— Пожалуй, нас в ту ночь не трое было. Вернее было бы сказать: одна и две половинки,— сказал он.

А дядя на это:

— Я уже говорил тебе, что ты вправе этим гордиться. И даже хвастать вправе. Только не застревай на этом.) — и тут он подошел к столу, положил шляпу на стол, вытащил из внутреннего кармана сюртука кожаный кошелек с защелкивающимся запором, вытертый, потемневший, словно старое серебро, величиной чуть ли не с сумку мисс Хэбершем, и сказал:

— Я полагаю, у вас есть ко мне небольшой счетец?

— За что? — сказал дядя.

— За то, что вы вели мое дело,— сказал Лукас.— Назовите вашу цену, так чтобы было приемлемо. Я хочу рассчитаться с вами.

— Я тут ни при чем,— сказал дядя.— Я ничего не делал.

— Я же посылал за вами. Я уполномочил вас. Сколько я вам должен?

— Нисколько,— сказал дядя.— Потому что я тебе не поверил. Вот этот мальчуган — вот причина того, что ты сегодня разгуливаешь.

Теперь Лукас глядел на него, держа в одной руке кошелек, а другой готовясь вот-вот щелкнуть запором,— то же лицо, и не то что с ним ничего не произошло, но оно просто отвергло, отказывалось это принять; он уже открыл кошелек.

— Отлично, я заплачу ему.

— А я тут же арестую вас, того и другого,— сказал дядя,— тебя за совращение несовершеннолетнего, а его за то, что он занимается судебной практикой, не имея на это права.

Лукас снова перевел глаза на дядю. И он смотрел, как они уставились друг на друга. Затем Лукас снова мигнул два раза.

— Хорошо,— сказал он.— Ну, тогда я вам уплачу за издержки. Назовите, ну, так чтобы не втридорога, и давайте покончим с этим.

— Издержки? — протянул дядя.— Да, конечно, издержки у меня были, это когда я сидел тут в прошлый вторник и пытался записать все те никак не связанные между собой подробности, которые я в конце концов из тебя выудил, так чтобы мистеру Хэмптону было хоть за что зацепиться, чтобы выпустить тебя из тюрьмы. И чем больше я старался, тем хуже у меня получалось, а чем хуже у меня получалось, тем больше я раздражался, а когда я наконец решил все начать снова, гляжу — моя авторучка торчит, как стрела, вонзившись концом в пол. Бумага-то, разумеется, была казенная, а вот ручка моя. И мне стоило два доллара поставить в нее новое перо. Значит, ты должен мне два доллара.

— Два доллара? — сказал Лукас. И опять мигнул дважды. А потом еще два раза.— Всего два доллара? — Теперь он мигнул только раз — и не то чтобы как-то особенно вздохнул, но просто глубоко выдохнул и полез большим и указательным пальцами в кошелек.— Вроде как маловато, по-моему, но оно ведь, конечно, я земледелец, а вы законник. И знаете вы там свое дело или нет, не моей тележки дело, как поет этот заводной ящик, учить вас, как поступать.— И он вытащил из кошелька затрепанную долларовую кредитку, скомканную в комочек, величиной с ссохшуюся оливку, отвернул кончик, посмотрел, затем развернул ее и положил на стол, а из кошелька вынул еще монету в полдоллара и тоже положил на стол. Затем отсчитал на стол прямо из кошелька четыре десятицентовика и еще две монетки по пять центов и пересчитал все снова, двигая монеты указательным пальцем, шевеля губами под щетиной усов, и, все еще держа в другой руке открытый кошелек, подцепил со стола два десятицентовика и монету в пять центов и положил их в руку, которой держал кошелек, а из кошелька вынул двадцать пять центов и положил на стол, потом быстро окинул взглядом всю кучку монет, снова положил на стол два десятицентовика и пять центов, а пятьдесят центов сунул обратно в кошелек.

— Тут всего семьдесят пять центов,— сказал дядя.

— Не беспокойтесь,— сказал Лукас и, взяв со стола двадцатипятицентовик, положил его обратно в кошелек; а он, следя за Лукасом, увидел, что в кошельке этом по меньшей мере два отделения, а может быть, и еще больше, и второе отделение, такое глубокое, что рука чуть не до локтя уйдет, сейчас под пальцами Лукаса открылось, и Лукас некоторое время стоял и заглядывал в него, ну совсем так же, как вы заглядываете в колодец и смотрите на свое отражение в воде; потом он вытащил из этого отделения завязанный узелком грязный матерчатый мешочек для табаку, туго набитый, по-видимому, чем-то очень твердым, потому что, когда он бросил его на стол, мешочек звякнул с каким-то глухим стуком.

— Вот теперь как раз,— сказал он.— Здесь ровно пятьдесят центов по пенни. Я было собирался их в банк отнести, но вы можете меня от этого избавить. Угодно пересчитать?

— Конечно! — сказал дядя.— Но ведь ты платишь, значит, ты и считаешь.

— Ровно пятьдесят,— сказал Лукас.

— Придется потрудиться,— сказал дядя.

И Лукас развязал мешочек, высыпал монеты на стол и стал считать вслух, подвигая их указательным пальцем одну за другой к маленькой кучке десяти- и пятицентовиков и потом, защелкнув кошелек, засунул его во внутренний карман сюртука, а другой рукой подвинул всю кучку монет и скомканную кредитку через стол к дяде, пока они не уткнулись в бювар. Затем он достал из бокового кармана пестрый носовой платок, вытер руки, сунул платок обратно и стал, выпрямившись, неподатливый, невозмутимый, не глядя теперь уже ни на кого из них, в то время как непрестанный рев радио, захлебывающиеся гудки едва ползущих машин и весь разноголосый шум субботней толпы, собравшейся со всех концов округа, разливались в ясном солнечном дне.

— Ну,— сказал дядя.— Чего же ты еще дожидаешься?

— Расписки,— сказал Лукас.

РОБЕРТ ГРЕЙВЗ
Стихи о любви

Вступление и перевод АНДРЕЯ СЕРГЕЕВА

Бывают поэты, с первого выступления которых читателю и критике становится ясно, что в литературу пришел новый, значительный талант. Однако слава у поэта негромкая, он пренебрегает литературной модой, живет вдали от шумного света, скромно и уверенно выполняя свою поэтическую миссию. И лишь когда в сознании читателя накопится достаточное количество (кто знает какое?) его стихотворений, о таком поэте начинают говорить все, происходит его не то чтобы второе рождение, скорее, второе открытие, критика дает ему должную оценку и определяет его место в литературе. (И как часто это бывает посмертно!) Такая судьба и у крупнейшего английского поэта наших дней Роберта Грейвза. Впервые он выступил в печати полвека назад, был замечен и с тех пор неизменно включался во все лучшие антологии современной английской поэзии. Время шло, книга следовала за книгой, и когда в 1959 году (не в первый раз!) в Англии вышел однотомник его избранных стихотворений, все вдруг поняли: вот он наш главный, наш любимый поэт, лучший продолжатель классических традиций.

Роберт Грейвз родился в Лондоне в 1895 году, учился в Чартерхаузе и Оксфорде. Во время первой мировой войны служил в полку Валлийских стрелков, и в день, когда ему исполнился 21 год, родные в Англии получили извещение о том, что он погиб на поле боя. К счастью, это оказалось ошибкой. После войны он преподавал английскую литературу в Оксфордском и Каирском университетах, а в 1929 году, когда понял, что может прожить одним литературным трудом, оставил преподавание и удалился на Майорку, где, за вычетом военных лет, живет по сей день. Роберт Грейвз много путешествует, читает лекции об английском языке и поэзии. В 1961 году его избрали на почетный пост профессора поэзии Оксфордского университета.

Роберт Грейвз — поэт, романист, литературный критик, историк. В его кабинете два с половиной погонных метра полок заняты его собственными произведениями. Его перу принадлежат популярные исторические романы «Я, Клавдий» (1934), «Клавдий — бог» (1934), «Граф Велизарий» (1938), «Жена господина Мильтона» (1943), «Золотое руно» (1944) и другие. Это острозанимательные романы, написанные на материале античности, средневековья и времен английской революции. Сам автор относится к ним иронически и даже как-то сказал, что пишет стихи для друзей, а прозу — для денег. Действительно, не романы занимают ведущее место в творчестве Грейвза. Большим литературным событием в Англии была его «Белая богиня» (1948) — сравнительное исследование мифологии Древнего Востока, Эллады и друидской Британии, которое автор назвал исторической грамматикой поэтической мифологии. Недавно вышли в свет оксфордские лекции Роберта Грейвза «Принципы поэтического мастерства» (1967), незаменимое пособие для всех изучающих английскую поэзию. В настоящее время поэт заканчивает перевод полного «Рубайата» Омара Хайама. «Это важная работа,— пишет Грейвз,— потому что на Западе сложилось о нем ложное представление как о поэте пьянства и разгула, в то время как он поэт возвышенной любви». Роберт Грейвз не только поэтому взялся за перевод «Рубайата». Поэта живо волнует одна из важнейших проблем современности — упадок нравов европейской молодежи. В своих стихах — а стихи, несомненно, лучшее, главное из написанного им — он исследует, по-новому разрабатывает вечную тему любви. Он пишет: «Больше всего меня увлекает «поэтическая» (или «романтическая») любовь, возможность ее существования в современном мире с его механическим подходом к человеческим отношениям. На Западе живые силы любви растрачиваются попусту. «Романтической» я

называю любовь, которая выходит за пределы как простой привязанности, так и культа секса. Такую любовь нельзя регламентировать, она возвышает духовные и физические силы личности — даже у немолодого человека!»

Высокой любовной лирикой в эпоху упадка этических ценностей Грейвз утверждает духовное достоинство человека. Поэт работает в ту эпоху, когда английская поэзия в значительной мере утратила непосредственность и певучесть, стала «софистикейтед», то есть головной, сверхинтеллектуальной, перенасыщенной данными науки, политики и т. д. Грейвз никогда не был «софистикейтед», его творческий путь — от публицистического антимодернизма в стихах и эссе к простоте и непосредственности лирики, цельности и музыкальности, только музыкальности не традиционных размеров, а живой высокой разговорной речи. В его поэзии мы найдем отголоски как классической традиции, так и фольклора — шотландского и ирландского. Он не боится иногда быть даже старомодным, лишь бы сказанное точно отвечало замыслу. Он смело включает в стихи античную мифологию, которая вместе со Средиземноморьем и Испанией органично вошла в его майоркскую жизнь. За последние годы поэт выпустил несколько поэтических сборников, которые, по единодушному мнению англо-американской критики, объединяют лучшие его стихотворения.

Русский читатель знает лишь детские стихи поэта (сборник «Скрипка за пенни», издательство «Детская литература», Москва, 1965 год). Лирика Роберта Грейвза на русском языке публикуется впервые.

Везде — значит здесь

Обменявшись взорами, окружившись
Я — тобой, а ты — мной, мы нарушили
Логику, чтобы понять друг друга,
И, прощаясь, мы не глотаем слезы,
А веселимся.

Туман сгущается,
Но беспечных два листика, золотой и зеленый,
Кружатся рядышком, даже порхают
Средь безветрия, медлят и опускаются
Двойной звездой, золотой и зеленой.

Везде — значит здесь, ибо мы нарушили
Закон геральдической близости, взяв
Гербом любви четырехкрылого орла
(Пары крыл обменялись финифтями) —
Такому земная скала не пристанище.

Объятие

Лесная нимфа, лишь ради которой
Птицы поют, их голоса обнимает,
Но не ведет капеллы; даже когда
С зарей мы проснемся от дудок, флейт и свистков,
Изумляясь птичьему дару импровизации —
Каждая свищет словно случайно, каждая
Только по-своему — все же ни разнобоя,
Ни сольного щегольства — пусть виртуозного,—
Каждая вольно, каждая от любви.
Редкий миг тишины кажется звуком
Скорее, чем паузой вздоха или раздумья...
Дважды музыка эта звучать не может.

Нет дома

Дом ее возвышался в конце беркширской аллеи,
Высокий и одинокий. Она меня ожидала,
И я подходил с легким сердцем и легкой стопой,
Еще от калитки заметив, какой чистотою
Лоснились ступеньки, как ярко сверкал на двери
Молоток, ожидая, что я им сейчас постучу.
Прыжок — и я был на крыльце, постучал
и прислушался,
Готовый услышать шелест ее приближенья...

Ни ответа, ни звука. Я ждал три долгих минуты
И, себя удивив, не спеша сошел на дорожку
И взглянул на трубы над крышей. Дыма не было.
И занавески — что, ими закрылись от солнца
Иль от чего-то еще? Я взглянул за ограду
На ее ухоженный сад, отягощенный цветеньем
(Пасха в тот год запоздала, весна была ранней),
И увидел садовника у парниковых рам.

— Послушайте, разве леди нет дома?
— Нет, сэр.
— Она же меня ожидала. Моя фамилия Лайон.
Записки она не оставила?
— Нет, сэр.
— Надеюсь, с ней ничего не случилось?
— Нет, сэр...
Правда, казалось, она озабочена чем-то.
Вероятно, семья, сэр.
— А есть у нее семья?
— Не могу вам сказать... Казалось, она
растревожена,
Сама не своя, если так позволительно выразиться.
— Но записки она не оставила?
— Нет, лишь просила
Передать, что будет отсутствовать месяц
Или больше и возвратится к июлю,
И, пожалуйста, просит ее не разыскивать.
И еще она что-то сказала насчет терпенья.

Солнце зашло, серый ветер тряхнул лепестки,
Пыль взметнулась, глядели слепые окна...
И все же я чувствовал, повернувшись к калитке,
Как глаза ее в щелку меж шторами жгут мне
спину,
По-прежнему любящие глаза.

Свидание

Объятый неверием, я следил
За открывавшейся дверью —
Не шутка ль ночного ветра?

Ты казалась лучом луны
Перед закрывшейся дверью —
Разве ты не роняешь тени?

Слова твои были едва слышны,
Шаги — как паденье листьев,
И я все еще не верил.

Лицо твое было печаль и свет —
Такие лица в горах
Видятся пастухам.

Сомнения словом развеять легко,
Но я в изумленье дрожу —
Почему это счастье — мне?

Дикий цикламен

Спросила тихо:— Чем тебе помочь? —
Я протянул ей лист бумаги:— Нарисуй цветок!

И закусив губу, она склонилась —
О этот смуглый лоб! — над белою бумагой
И мне нарисовала дикий цикламен,
Майоркский, наш (пока ему не время),
Чрезмерно пышный, и с улыбкой
Пустила мне по воздуху рисунок:

— Не получилось! — Я же чувствовал,
Как комнату заполнил запах цикламена.
Она ушла. Я спохватился вдруг,
Что я хочу ее улыбкой улыбнуться,
Сверкнуть глазами, как она,— о, тщетно, тщетно!
И я забылся: у меня был жар,
И врач ее впускал лишь на мгновенье.

Крылатое сердце

Когда ты ушла, я хотел почитать газету,
Но слова разбегались, и я их не стал удерживать,
И вдруг ощутил, что сердце мое расправляет крылья.

Один в этом доме под щедрым, добрым дождем
После самим дьяволом насланного сирокко,
Чьи паруса до сих пор вздувались в долине,—

О, как он выл. как бил ветви олив!
Мы страдали от засухи с первых чисел апреля,
А теперь был уже глубокий октябрь.

Что еще я мог бы сказать тебе?
Того, что сказано, я не могу возвратить,
Не потряся до основ огромное мирозданье.

Проклятье мертвой рукой опустилось на нас,
Мы выдохнули добро и вдохнули зло,
И нам не осталось выхода, кроме

Безумного расточительства первой встречи,
Когда мы не думали, что и как,—
И твоя уверенность стала моей уверенностью.

И спокойный небесный свет превратил в эфир
Скалы окрест и мокрые от дождя наши лица —
А за это не жалко платить целым веком горя!

Женщина-птица

Непросто быть мужчиной,
Который верен слову,
А любит эту женщину.

Ведь он живет ее
Случайным обещаньем,
Она же так беспечна.

Чем он серьезней просит
Исполнить обещанье,
Тем чаще их размолвки.

Но разве проще быть
Изменчивою женщиной,
Крылатой, словно птица,
И по своей беспечности
Любить того мужчину?

Рубин и аметист

Их две: одна добрее хлеба,
    Верна упрямцу мужу,
Другая мирры благовонней,
    Верна одной себе.

Их две: одна добрее хлеба
    И не нарушит клятвы,
Другая мирры благовонней
    И клятвы не дает.

Одна так простодушно носит
    Рубин воды редчайшей,
Что люди на него не смотрят,
    Считая, мол,— стекляшка.

Их две: одна добрее хлеба,
    Всех благородней в городе,
Другая мирры благовонней
    И презирает почести.

На ней блистает аметист,
    И в нем такая даль,
Что можно там бродить часами —
    Бродить и заблудиться.

Вокруг чела ее круги
    Описывает ласточка —
И это женственности нимб
    И нераскрытость тайны.

Их две: одна добрее хлеба
    И выдержит все бури,
Другая мирры благовонней,
    Все бури в ней самой.

Тайная страна

Каждая царственная женщина владеет
Тайной страной, которая для нее
Реальней нашего бледного мира:

В полночь, когда дом затихает,
Она откладывает иглу или книгу
И, невидимая, идет по стране.

Закрыв глаза, она воздвигает
В березовой роще глухую стену,
Открывает ворота, предъявляет права.

А затем бежит, скачет верхом,
(Конь, конечно, явился сам),
Путешествует, где захочет,

Повелевает траве расти,
Выманивает лилии из бутонов,
Кормит рыбок из рук,

Строит деревни, сажает рощи,
Благословляет долину ручьем,
Несущим прохладу к заливу.

Любимую я никогда не спрашивал
Об образе правления ее королевства,
О мудреной его географии,

И не крался за ней в березы,
И не сидел на железных воротах,
Всматриваясь в туман.

И, может, за это она обещала,
Что, когда я умру, у меня будет дом
Рядом с ее дворцом — в лесу
Среди колокольчиков и левкоев —
И когда-нибудь мы там встретимся.

Б. РЮРИКОВ

АКТИВНОСТЬ ИСКУССТВА

Полемические заметки о реализме и современности

Космос и хаос

Отвечая на вопрос одного журнала о перспективах искусства, Эжен Ионеско сказал: «Историю нельзя предвидеть, историю искусства тоже». И добавил при этом: «Но что такое искусство? Я не очень хорошо это знаю. Я смутно это понимаю. Я посмотрю в словаре».

В иронии Ионеско немало кокетства; драматург иронизирует над самой попыткой определить, что такое искусство, в каком направлении оно развивается. Однако в самой иронии чувствуется какая-то растерянность.

Не один Ионеско ходит по земле с растерянной улыбкой. На разные лады нам твердят, что в искусстве не следует искать ни логики, ни закономерности.

«Можно сказать в самом общем смысле: категория каузальности ничтожна там, где безупречная красота должна быть понята как таковая».*

Клод Леви-Штраус писал в еженедельнике «Ар»: «Всякое разумное предвидение, очевидно, исключено, если мы должны признать, что произведения нашего времени свидетельствуют о кризисе, развязку которого невозможно предвидеть... Вопрос о будущем искусства в западном мире не принадлежит к тем, на которые можно ответить хотя бы частично, рассматривая его в масштабе двух десятилетий или основываясь на исторической обстановке».

Субъективистская эстетика нашего времени настойчиво, с разных направлений атакует идею закономерности художественного творчества и развития искусства. Принцип детерминизма она объявляет плоским и устаревшим. Она обращается к другим понятиям: интуиция, озарение, экстаз. Прекрасное и закономерность — это понятия из разных миров, не соприкасающихся между собой...

Безнадежное дело — составлять литературный гороскоп, предсказывающий будущее и объясняющий, какие явления с какой звездой будут связаны. И все же звезды искусства совершают свой путь по определенным законам, и возникновение их не бывает беспричинным. А ведь это звезды, мерцание которых не безразлично для человечества.

Послушайте!
Ведь, если звезды зажигают,—
значит — это кому-нибудь нужно? —

спрашивал молодой Маяковский.

Сплошь и рядом в западной критике мы встречаемся с самым простым и решительным ответом: потребность творчества — категория сугубо личная, субъективная, имеющая значение для одного художника, и каждый реализует ее по-своему, а раз так, то о закономерности нечего и говорить, есть великое множество индивидуальных усилий, определяемых только волей художника.

Время вынашивает перемены, тысячи и миллионы маленьких перемен; нам говорят, что в них нет связи, одна независима от другой, и нельзя ни понять направление перемен, ни предвидеть их характер. Так мы и должны стоять, закинув голову и устремив взор в темное небо, по которому в хаотическом беспорядке передвигаются светлые точки разной величины...

Но тогда и прогресс — и в жизни, и в ис-

* E. Staiger. Die Kunst der Interpretation. Zürich, Atlantis, 1957, S. 20.

кусстве — есть понятие относительное, зависящее от умонастроения исследующего этот вопрос. Значит, прогрессов столько же, сколько задумывающихся о нем людей. При такой логике идея прогресса исчезает, как исчезает в пустыне река, поглощаемая зыбучими песками.

Эта концепция безотрадна. Но мы заботимся не об утешительной концепции. Нужна *истина*. Рассматривать историю искусства как историю хаоса — значит грешить против истины. История искусства — это история человеческого гения, создающего прекрасное для людей в соответствии с развитием общества, с его потребностями.

Мы называем наш век веком космоса. В этих словах звучит гордость за человека, подчиняющего космическое пространство своей воле, энергии, знанию. Стоит напомнить, что понятие *космос* противостоит понятию *хаос*; космос — это мир с закономерностями, с определенной структурой, мир сложнейших процессов, который мы лишь начинаем постигать. Идея космоса еще в древней философии была идеей *преодоления хаоса*. Не обязывает ли теоретический и практический опыт нашего века отвергнуть беспомощность, слабость, растерянность, которые лежат в основе представлений о мире — и мире природы, и мире общественном — как хаосе?

Великие открытия научного коммунизма привели к тому, что «история человечества предстала как процесс самого человечества, и задача мышления свелась теперь к тому, чтобы проследить последовательные ступени этого процесса среди всех его блужданий и доказать внутреннюю его закономерность среди всех кажущихся случайностей».*

Закономерностью развития искусства является объективная и необходимая связь его с поступательным развитием жизни общества, общественных отношений, человеческого сознания, духовной жизни людей. «Художественное освоение мира», о котором говорил Маркс, есть важнейшая составная часть освоения человеком-творцом всей полноты действительности.

Отношения с миром, в которые вступает человек, многосторонни. Человек воспринимает и осваивает действительность разумом и чувством, используя все научное и духовное богатство, сочетая логику диалектической мысли, силу научных знаний с гибкостью, тонкостью, страстностью эмоционального восприятия.

Искусство развивается, обогащаясь всей жизнью современного общества и внося свой вклад в это богатство. Оно имеет свою специфику, обладает своей преемственностью в развитии, относительной самостоятельностью. Маркс видел *отличие* научного, теоретического освоения от художественного освоения мира.

Напомним примечательные слова:

«Целое, как оно представляется в голове в качестве мыслимого целого, есть продукт мыслящей головы, которая осваивает мир исключительно ей присущим образом — образом, отличающимся от художественного, религиозного, практически духовного освоения этого мира»*.

Само понятие *освоение мира* предполагает *активность осваивающего*; освоение — результат многогранной теоретической, практической, эмоциональной *деятельности*. Маркс указывает на своеобразие разных способов освоения мира, в частности на специфику освоения художественного.

Поступательное развитие искусства — сложный процесс. Он то идет зигзагами, то сворачивает в сторону или поворачивает вспять, то дает вдохновляющие достижения. Развитие искусства — результат действия множества слагаемых; часто трудно бывает разобраться в сложном переплетении линий, в столкновениях противоборствующих тенденций. Но разбираться в них необходимо!

Наивно думать, что обращение к закономерностям, исследование детерминизма както умаляет и ограничивает значение личности художника. Ленин высоко ценил Толстого, создавшего гениальные произведения о жизни России. Величие Толстого Ленин видел в том, что критика его отличалась силой чувств, бесстрашием, страстностью, стремлением дойти до корня, до самых глубоких причин общественной несправедливости.

Процесс художественного познания не мертвый, абстрактный процесс, это вечное движение, возникновение и разрешение противоречий. Это процесс, требующий полного напряжения сил ума, чувства и воли художника-творца. Подлинная активность искусства — прежде всего в силе и глубине проникновения средствами, ему присущими, в реальные отношения общества, в сущность характеров людей и их взаимодействие. Активность же, которая хочет стать *над* реальными отношениями, *над* закономерностями общества,— это активность пускания мыльных пузырей, симуляция деятельности.

В процессе познания неизменно присутствует момент оценки, отношения, отталкивания, принятия. Познавая то, что есть, человек не может не думать и о том, что должно быть. Нельзя понимать обращение к закономерностям, познание их как некое пассивное предвкушение: пусть все само образуется, а мы посмотрим. Само собой никогда ничего не образовывалось: всегда огромную роль играла воля, активность, разумная инициатива человека, стремящегося к определенным целям.

В западной критике до сих пор уверяют, что марксизм обрекает искусство на пассивное, лишенное творческого духа отражение действительности.

Один из основоположников американской «новой критики», Рене Уиллек, писал:

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 20, стр. 23.

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Из экономических рукописей. Соч., т. 12, стр. 727—728. В прежних изданиях это положение давалось в неточном переводе.

«Утверждение, что реалистическое искусство является простым зеркалом или отражением (Widerspiegeln, согласно марксистской терминологии), ошибочно, так как оно игнорирует роль личности и природу искусства, создающую систему символов» *.

Уиллек уверяет, что он характеризует марксистскую точку зрения. Увы, это одна из тех навязчивых банальностей, из тех понятий-штампов, что прочно вошли в обиход предвзятой и нетребовательной западной критики. И нельзя не пожалеть, что даже некоторые авторы, считающие себя марксистами, стали высокомерно говорить о познавательной роли искусства и намекать на устарелость теории отражения.

Sehr wichtig!

Конспектируя книгу Гегеля «Лекции по философии истории», Ленин отметил положение, привлекшее его внимание:

«Замечательная картина истории: сумма индивидуальных страстей, действий etc. («повсюду относящееся к нам, и потому повсюду возбуждается наш интерес за или против»), то масса общего интереса, то бездна *«мелких сил»* («бесконечное напряжение малых сил, которые из того, что кажется незначительным, порождают грандиозное») **.

Сбоку Ленин написал: Очень хорошо. Sehr wichtig! *** Для Ленина была важна эта картина истории, потому что история представала здесь в развитии, в диалектической динамике, в сочетании грандиозного и «мелких сил». Гегель писал о слагаемых исторического развития.

Вероятно, история человечества еще не знала эпохи, когда человеку так важно было бы, как нам сегодня, понимать эту диалектику развития, силы, кипящие в обществе, смысл современных социальных битв, значение ошеломляющих достижений науки, перспективы общества и человека. Эпоха революций и войн, всеобъемлющих общественных преобразований, утверждения социалистических отношений, попыток реакции остановить прогресс, глубоких процессов обновления в духовной жизни людей как никогда повышает ответственность человека и его стремление познать и освоить мир. Познать и освоить, чтобы действовать!

Личность человека приобретает в наше время особое значение именно потому, что вся борьба нового, прогрессивного в жизни против старого, реакционного есть борьба за и против человека.

Перед лицом угрозы атомной бомбы, в условиях машинизации жизни, гнета механизма буржуазного государства, подавления личности и автоматизации ее чувств и поступков активизируется идеалистическая философия и эстетика, которая демонстративно заявляет, что личность выше общего и в центре всего должна стоять личность-де как таковая, без отношения к общему, драгоценность ее существования, значимость и свобода ее выбора. Пропагандируется идейка об «освобождении» личности от связи с обществом.

Не было в истории человечества учения, которое так, как марксизм, ценило бы личность. Но стремление замкнуться в себе является самым плохим ответом личности на опасность и угрозу ей. Более полувека назад выдающийся русский психолог В. М. Бехтерев в работе «Бессмертие человеческой личности как научная проблема» писал, что во время исторических конфликтов и напряжений особенно настойчиво выступают вопросы о «вечной» жизни и о бессмертии человеческой личности. Он отмечал, с какой остротой встают вопросы о смысле деятельности личности, о значении ее вклада в жизнь общества, о роли идеалов истины, добра и красоты. Перед лицом испытаний первой мировой войны (работа была написана в 1916 году) Бехтерев спрашивал: как показать преимущество этих идеалов перед своекорыстными стремлениями? Важно рассматривать личность не как нечто изолированное. «Можно сказать, что личность всеми своими сторонами и индивидуальными особенностями как бы переливается в целый ряд других личностей, с ней соседствующих и за ней следующих».

Еще не поднимаясь до научного, социального анализа поведения людей, находясь под влиянием оствальдовского «энергетизма», Бехтерев выступал против эгоистического, узколичного, «герметического», как сказали бы сейчас, понимания личности.

Ученый выдвигал требование: «Необходимо, чтобы каждая личность... возможно полнее участвовала в общей созидательной работе над развитием духовной культуры человечества и вносила бы всю силу своей творческой деятельности в окружающий мир».*

Научный коммунизм дает верный ответ на вопрос о цели и направлении творческой деятельности человека, связывает *активность личности* с борьбой передовых *социальных сил*. Он отвечает на вопросы, поставленные историческим процессом, основываясь на постижении объективных закономерностей развития общества. Люди осуществляют не абстрактные умозрительные «идеалы», не отвлеченно-утопические планы.

«Рабочий класс не ждал чудес от Коммуны...— писал Маркс.— Он знает, что для того чтобы добиться своего освобождения и вместе с тем достигнуть той высшей формы, к которой неудержимо стремится современное общество в силу собственного, своего экономического развития, ему придется выдержать продолжительную борьбу, пережить целый ряд исторических процессов, которые совершенно изменят и обстоятельства, и людей. Рабочему классу предстоит не осуществлять какие-либо идеалы, а лишь дать простор элементам нового об-

---

* "Times Literary Supplement", July, 1966. p. 549.

** В. И. Ленин. Полное собр. соч., изд. пятое, т. 29, стр. 284.

*** Очень важно! *(нем.)*

* В. Бехтерев. Бессмертие человеческой личности как научная проблема. П., 1918, стр. 12, 20—21.

щества, которые уже развились в недрах старого разрушающегося буржуазного общества».*

Социализм создается не декретами, он возникает на реальной почве объективных исторических закономерностей. Идеал — это не отвлеченная и умозрительная категория долженствования. Как говорил Ленин, «идеалы» должны заключаться не в построении лучших и ближайших путей... Самым высоким идеалам цена — медный грош, покуда вы не сумели слить их неразрывно с интересами самих участвующих в экономической борьбе, слить с теми «узкими» и житейскими вопросами данного класса».**

Научный коммунизм выражает самые смелые и благородные идеалы, это идеалы не отвлеченно-мечтательные или рационалистические, они опираются на понимание времени и его потребностей и открывают широкие пути свободному росту личности, ее творческому духу. Не сочинять в утопическом порыве превосходные цели, а поддержать элементы нового в действительности, дать простор их развитию, помочь реализовать их внутренние возможности, оградить их от сопротивления косных сил — таковы требования коммунизма.

В духовной жизни общества также бесполезно декретировать отвлеченные «идеалы»; речь идет о развитии тех стремлений, которые возникли на почве реальной жизни. Идеал — огромная и действенная сила. Но это не идеал-предопределение, волюнтаристское указание с высоты, это представление, рожденное действительностью, укорененное в ней и направленное на ее преобразование.

Предначертания с высоты, не считающиеся с людьми и реальными процессами общества, основоположники марксизма называли «теологической бесчеловечностью». Они выступали против общих и бессодержательных ссылок на историю. В «Святом семействе» мы читаем: «*История* не делает *ничего*, она не обладает *никаким* необъятным богатством, она не сражается *ни в каких* битвах! Не «история», а именно *человек*, действительный, живой человек — вот кто делает все это, всем обладает и за все борется. «История» не есть какая-то особая личность, которая пользуется человеком как средством для достижения *своих* целей. История — не что *иное*, как деятельность преследующего свои цели человека».***

Понять эти цели, проникнуть в сознание людей, их осуществляющих, осознать сущность и значение их деятельности — значит помочь этим людям, осветить светом знания, идеи их путь, внести огромный вклад в освоение мира человеком.

Но нам говорят: познать, проникнуть — это не дело искусства. Пусть историки, социологи, биологи проникают и познают. Художник же должен творить, *создавать* новые ценности.

В Марксовых тезисах о Фейербахе с огромной силой сформулирована мысль о человеке, изменяющем мир. Но у Маркса нет и намека на противопоставление познания деятельности. Маркс и Энгельс, вероятно, усмехнулись бы, читая некоторые статьи, где всерьез доказывается, что гносеология ущемляет эстетику и что аксиология — учение о ценностях — ближе последней, чем гносеология.

Что такое учение о ценностях без опоры на познание действительности? Собрание тощих поучений, абстрактных заповедей... Марксизм принес новые духовные ценности, принес критерии, помогающие определить отношение к самым сложным явлениям мира, дал самое верное направление активности человека.

Легче всего объявить выражением творческой пассивности такие слова, как познание, отражение, изображение, воспроизведение. Но для боевого и революционного духа марксизма само *познание* предполагает активность познающего. По словам Энгельса, «всякое подлинное изображение» есть в то же время и «объяснение предмета» *. Объяснение включает в себя отношение, оценку, то есть обоснование действия. Художник активен в самом процессе познания и воплощения. Отражение предполагает работу ума и чувств человека, познающая деятельность включает и обобщающий разум, и богатство эмоционального отношения. Думать, что отражение действительности сводится к механическому воспроизведению, копированию каких-то неподвижных явлений — значит не понимать ленинской теории отражения.

Сила творческой активности не в том, что художник, не считаясь с реальностью, произвольно творит какие-то формы. В произволе обнаруживается бессилие понять реальность, ее содержание и характер развития. Волюнтаризм — это не движение чистой мысли, это чаще всего проявление растерянности перед миром и неумение подняться до осознания его закономерностей и путей. Оторванность от жизни особенно бывает губительной, когда она сочетается с нормативной сухостью мысли: тогда оказывается совсем легко предписывать любые «идеалы» и модели.

Метод моделирования был бы невозможен без понятия о подобных явлениях, а понятие это основано на исследовании тысяч и миллионов фактов. Конструктор не будет проектировать, основываясь на смутных порывах; его представление о том, что *должно быть* сделано, опирается на знание о том, что было сделано до него, что нового дало развитие науки, какие задачи должна выполнять создаваемая им конструкция, что внесет он, творец новой модели. Моделирование требует суровой последователь-

---

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 17, стр. 347.

** В. И. Ленин. Полное собр. соч., изд. пятое, т. 1, стр. 407—408.

*** К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 2, стр. 102.

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 18, стр. 269.

ности и понимания взаимосвязи тысячи разнообразнейших явлений. Это относится и к моделированию логическому, философскому.

Когда говорят, что произведение искусства это модель соотношений между человеком и миром, то из этого, казалось бы, должен следовать один вывод: искусство не может разрывать познание и активность, иначе уделом его будет волюнтаризм, печальная «свобода» пускать мыльные пузыри. В подлинном искусстве нет познания вне активности, нет активности вне познания.

Познание и действие

В своей книге «Марксизм XX века» * Роже Гароди выступает против застывших схем, омертвелых представлений, и это намерение заслуживает всяческой поддержки. Он подчеркивает, что марксистская диалектика все время идет вперед, ищет новых решений, что также совершенно справедливо. Но в мыслях Гароди есть все же некоторая недоговоренность, отмеченная в ряде выступлений французских марксистов.

«Любой научный вывод,— пишет Р. Гароди в своей книге «Марксизм XX века»,— является не догмой, а рабочей гипотезой».

Мы часто повторяем слова: учение марксизма — не догма, а руководство к действию. «Рабочая гипотеза» не всегда может быть руководством к действию; человеку нужна уверенность в истинности сегодняшнего знания своих целей и обоснованности своих действий.

«Всякая научная теория, дающая отчет в охватываемых ею явлениях,— пишет Роже Гароди,— представляет собой относительную истину в том смысле, что рано или поздно она будет превзойдена более глубокой и широкой теорией, которая включит ее в себя и сведет ее к частному случаю более общей истины. В то же время она является абсолютной истиной в том смысле, что теория, которая ее превзойдет, обязательно включит в себя все, что она объясняет и делает для нас доступным».

Сегодняшняя истина рассмотрена здесь в отношении к истине завтрашней, что правильно, но в тени остался важный вопрос. Сегодняшняя истина — не только звено в поисках более широкой истины, но и основа для творческой, преобразующей активности создающих мир людей *на данном этапе знания*. Научный анализ сегодня вдохновляет революционную практику и освещает ей путь. Процесс искания истины бесконечен, неостановим. Но на каждом этапе возникают проблемы, которые необходимо решать *сегодня*. Марксизм смело определяет те проблемы, для решения которых достаточны наши сегодняшние знания. Гароди прав, утверждая, что научное знание «никогда не бывает окончательной победой, на которой можно остановиться». Завтра предстоят новые открытия, и мы должны смотреть им в лицо. Но ведь действовать приходится, не ожидая, когда будет найдена и постигнута во всех деталях окончательная истина... И активная деятельность людей — тоже звено в достижении более широкой истины.

В гибком и зыбком построении Р. Гароди недостаточно подчеркнуто значение *определенности* знаний и оценок как основы выбора и решения, слабо разработан вопрос о *зерне* сегодня достигнутой истины как основе деятельности по преобразованию мира.

Выходя за рамки рассуждений Гароди, хочется попутно сказать, что в западной философии и эстетике за последние годы создан целый культ неуверенности и скептицизма. Определенность, ясность, уверенность объявляются сплошь и рядом проявлением... догматизма.

Термин «догматизм», как отмечал еще Ленин, имеет особо характерный философский привкус: это излюбленное словечко идеалистов и агностиков против материализма Ленин, последовательно боровшийся против догматической мертвечины, видел, как философские противники часто называют догматизмом мировоззренческую стойкость, верность материализму и диалектике, и разоблачал этот «антидогматизм» как недостойную спекуляцию.

Даже некоторые марксисты говорят ныне о сомнении чуть ли как не о высшем принципе марксизма. Что ж, сомнение — это одна из граней познания, необходимый момент его. «Подвергай все сомнению»,— писал Маркс в знаменитой «Исповеди». Не бойся проверить каждое звено мысли, критически осмотреть весь процесс формирования и принятия решений — это необходимое требование бесстрашной Марксовой диалектики. Но сомнение — *путь к утверждению,* путь к истине. Иные скептики все отношения человека к миру сводят к сомнению, да еще при этом ссылаются на Маркса, хотя последний, как известно, был борцом за ясные и определенные цели. Он считал, что когда человек всесторонне и непредвзято осмыслил все стороны явления, пришел к определенным выводам, он должен бороться за эти выводы, за свои взгляды. Человек осуществляет «свою социальную цель, которая, как закон, определяет способ и характер его действия и которой он должен подчинить свою волю» *. А Энгельс писал, что «свободен лишь тот, кто победил в своем убеждении всякие сомнения» **.

Такова диалектика искания, выбора, решения и действия.

Твердое убеждение — огромная *созидательная сила*. Есть что-то апатичное в том всеохватывающем сомнении, что иногда выдают за мудрость. Вспоминаются слова Барбюса: «Величайший враг — это неврастеническое сомнение. Можно и должно быть терпимым и гуманным. Но надо за-

* Roger Garaudy. Marxisme du 20-e siècle. Paris — Genève, la Palatine, 1966.

* К. Маркс. Капитал, т. I, 1955 г., стр. 185.

** К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 307.

щищать то, во что верите!» Если нет бодрой силы убеждения, нет уважения к нравственной силе своих идей — нет духовной почвы для творческой активности. Тогда и вступает в свои права либо слепая исполнительность винтиков, либо расслабленный, бесхарактерный скептицизм.

Хочется напомнить, что прогрессивная русская мысль была подготовлена к борьбе против абстрактного и беспочвенного скептицизма долгими годами идейных битв на отечественной почве. И идеалистическая философия конца девятнадцатого века, и философствующие декаденты начала двадцатого века воинственно выступали против стремления к ясности и определенности мировоззренческих представлений. Это была одна из важнейших тем пресловутого сборника «Вехи». К числу характерных выступлений этого толка принадлежала, в частности, книга Льва Шестова «Апофеоз беспочвенности», имевшая вполне современно звучащий подзаголовок «Опыт адогматического мышления». Шестов писал, стараясь доказать слабость и несостоятельность человеческого разума:

«К чему только не стремился наш бедный разум и чего только не оправдывали его стремлениями? Но теперь, когда все так ясно сознали его бессилие... неужели и теперь имеет смысл считаться с потребностями разума? Не наоборот ли?.. Незаконченные, беспорядочные, хаотические, не ведущие к заранее поставленной разумом цели, противоречивые, как сама жизнь, разве не ближе они нашей душе, нежели системы, творцы которых не столько заботились узнать действительность, сколько о том, чтобы понять ее?»

Казалось бы логичным противопоставить сторонникам предвзятости глубокие и серьезные поиски подлинной сути явлений. Но наш автор подходит к делу иначе: «Неужели теперь имеет смысл считаться с потребностями разума?.. Зачем кончать? Зачем последнее слово? Зачем мировоззрение?» *

Хаотичность ближе человеческой душе, чем разум и система,— таково нехитрое открытие идеалистического субъективизма. Догматика, раскладывающая все явления по полочкам и не видящая сложности действительности, омертвляет мысль и чувства. Сухая, поверхностная схема не может помочь в постижении реальности, не способна охватить ее подвижности, противоречивости, диалектической сложности. Но когда догматическую схему опровергают под лозунгом «зачем мировоззрение» — разве это не новая узость?

Одна из черт декадентства — отказ от ясности мысли: отчетливые линии расплываются, четкость сознания исчезает, понятие закономерности объявляется ненужным, все становится мутным, неопределенным, сумеречным.

Свет марксистской мысли — не мертвенно-холодный свет отвлеченного рассудка, это солнечный свет живого, творческого разума, неотделимого от страстного, энергичного чувства. Научная теория марксизма видит все значение эмоционального мира, фантазии, интуиции, человеческих инстинктов. Это чепуха, будто марксисты исходят из узкорационалистических, головных представлений. Ленин, например, говорил о революционном *инстинкте*.

«Революционный инстинкт сразу подсказал рабочим Петербурга верный лозунг: энергичное продолжение борьбы...» *

Давая советы о тактике группы московских большевиков на предстоящем суде, Ленин подчеркивал, что его соображения «всего менее следует рассматривать как попытку решать вопрос». Надо обратиться к указаниям опыта. «А при выработке этого опыта товарищам придется в массе случаев руководствоваться взвешиванием конкретных обстоятельств и *инстинктом революционера*» **.

Ленин говорил о значении эмоций, фантазий, инстинктивных движений. Революционная марксистская мысль широко открыта для постижения самых сложных явлений общественной жизни и развития духовного мира человека, самых тонких психических процессов.

«Адогматика» декадентов означала, в сущности, борьбу с революционным сознанием, с идеей диалектической закономерности прогрессивного развития и преобразования мира Пусть хаос, неопределенность, сумятица — только бы не признать железной, основанной на коренных потребностях общества необходимости его перестройки...

В этом отстранении от жизни, от реальных отношений людей, в этом нежелании понять смысл движения масс и развития прогрессивной мысли проявился косный и робкий *субъективистский догматизм*, не решающийся взглянуть на новое, властно пришедшее в жизнь общества.

Можно бы привести множество новейших высказываний западных философов и социологов, «осваивающих» и «углубляющих» опыт своих русских коллег, ковавших после революции 1905—1907 годов идейное оружие против революционного мировоззрения. Жаль, что наши специалисты не исследовали такое примечательное явление, как распространение «веховской» идеологии в Соединенных Штатах, ФРГ, Франции и других странах: было бы очень интересно проследить, как доводы веховцев были подхвачены и разнесены теми, кто стремится оттолкнуть активные силы общества, и особенно интеллигенцию, от теории и практики революционного действия.

Назначение скептицизма — не того плодотворного скептицизма, который помогает мужественно отделить ложь от правды, истину от предрассудков, а скептицизма

---

* Л. Шестов. Апофеоз беспочвенности. Опыт адогматического мышления. Изд. «Шиповник», стр. 12—13.

* В. И. Ленин. Полное собр. соч., изд. пятое, т. 12, стр. 32.

** Там же, т. 9, стр. 172.

бесхарактерного, вялого, бессильного, не знающего больших целей и перспективы,— в том и состоит, чтоб отрицать истину революции и социализма и необходимость активности для достижения этой истины.

Расслабляющая неуверенность чужда передовому мировоззрению; и теоретически и практически она является помехой в освоении и преобразовании действительности.

Необходимость реализма

В итальянской газете «Джорно» заметка о литературных спорах между некоторыми московскими и итальянскими литературоведами была дана под заголовком «В Москве реализм неприкосновенен». Газета упрекала советских критиков в том, что они не откинули еще таких старомодных понятий, как реализм и социалистический реализм. Для некоторых петитных мудрецов реализм, социалистический реализм—это случайно уцелевшие фетиши, которые пора сдать в архив.

Сколько «школ» и «направлений», третирующих реализм, возникало с шумом, треском и бенгальскими огнями, но быстро тонуло в реке забвения, а реалистическое искусство без шума и сенсаций спокойно и последовательно делало свое дело — исследования и художественного отображения жизни общества и личности.

Необходимость реализма в том, что он отвечает на насущные *потребности общества*, на потребность человека утвердиться в этом мире, чтобы преобразовать его. Опыт художественного развития показал, что именно реализм проявил наибольшую чуткость к глубинным пластам жизненных процессов, социальных отношений, к переменам, к новому; он открыт для всего нового и талантливого. Реализм, обращаясь к человеку, рождает в его художественном чувстве сильный и глубокий отклик. Паренек из лондонского предместья, напевая вульгарную песенку, также удовлетворяет свое стремление к искусству, но он делает это тем способом, который доступен ему при определенных условиях, при его уровне развития. Реализм приносит высокое *наслаждение познания*, наслаждение художественного переживания, радость слияния мысли и чувства читателя с мыслью и чувствами автора и его героев. Возникает процесс духовного обогащения, когда этическое, эстетическое, эмоциональное богатство произведения становится достоянием широкого круга людей, возникает взаимодействие между художником и теми, к кому он обращается, и это укрепляет личность читающего, его отношение к миру, его активность.

Прогресс науки и техники неслыханно расширил возможности информации, но никакие колонки цифр, аналитические обзоры, социологические обобщения не скажут нам о Соединенных Штатах того, что сказали Драйзер и Синклер Льюис, Шервуд Андерсон и Джон Чивер, Хемингуэй и Джон Апдайк. Искусство как бы ставит рядом с нами живого человека, неповторимую личность с его характером, его судьбой, его отношением к жизни, и мы сами познаем его и осмысливаем его значение, радуемся вместе с ним или негодуем... Нет, это не иллюстрация к исследованиям социологов, это *творческий акт*, в котором реализуется и самостоятельность искусства, его особое место в духовной деятельности человека и его связь со всем миром общественных отношений.

Среди рукописей Брехта, выдающегося мастера искусства, изменяющего мир, есть тезисы «Социалистический реализм на театре». Кажется, что ряд положений этих тезисов сформулирован в связи с литературными спорами наших дней. Брехт писал:

«Социалистический реализм представляет собой верное действительности воспроизведение жизни и отношений людей средствами искусства с социалистических позиций. Воспроизведение это позволяет проникнуть в сущность социальных процессов и возбуждает духовные импульсы социалистического характера. Радость, которую должно доставлять всякое искусство, в искусстве социалистического реализма — это прежде всего радость от сознания, что общество способно определять (meistern) судьбу человека.

Художественное произведение, созданное на основе социалистического реализма, вскрывает диалектические законы общественного развития, знание которых помогает обществу определять судьбу человека. Оно приносит радость открытия этих законов и наблюдения за их действием».

Брехт подчеркивает, что социалистический реализм чужд догматической неподвижности, окостенелости, он гибок и проникнут идеей историзма.

«Художественное произведение, созданное на основе социалистического реализма, показывает характеры и события как исторически обусловленные, поддающиеся изменению и по природе своей противоречивые. Это знаменует собой решительный перелом в искусстве: необходимы серьезные усилия во имя открытия и овладения новыми изобразительными средствами».

Искусство Брехта обращено к активному человеку в изменяющемся мире. Познание, воспроизведение жизни, принося человеку творческую радость, возбуждая духовные импульсы социалистического характера, связаны с *активной деятельностью* передовых сил общества, с активностью самого художника, участвующего в преобразовании действительности.

Как бы ни развивалась наука — она не занимает территории искусства: искусство творит на основании своих законов, не сталкиваясь с наукой, а развитие искусства не ущемляет науки. Наука и искусство взаимно оплодотворяют друг друга, но сохраняют в этом содружестве все свое своеобразие и самостоятельность. Мы встречались с стремлением механически перенести на ху-

дожественный прогресс закономерности научного или технического прогресса. Это неосновательно; искусство связано с общественным и научным прогрессом, но имеет свой путь развития со своими закономерностями.

Дурной модой стало сейчас, отвергая реализм или отодвигая его на задний план, противопоставлять ему миф. Одни наполняют слово «миф» идеалистическим и даже теологическим содержанием; другие, как Р. Гароди, открещиваются от идеализма, доказывая, что миф — это творчество, момент труда, «момент непрерывного созидания человека человеком в поэтической, пророческой, воинствующей, но всегда провидческой форме». В мифе человек постигает «свою собственную трансцендентность ко всякому данному порядку». Миф — всякое символическое повествование, которое напоминает человеку о его истинном призвании творца. Спецификой мифологического символа называется появление модели.

Совсем недавно нам доказывали, что всякое подлинное произведение искусства принадлежит реализму. Сегодня нам говорят о мифах, замечая, что «каждое великое произведение искусства — один из таких мифов». Образы Сервантеса, Сезанна, Брехта, Шекспира, Ромена Роллана, Горького и многих других должны подкрепить эту позицию.

Р. Гароди даже Ленина представляет своим сторонником:

«Надо мечтать»,— говорил Ленин, который понимал, что миф является частью жизненной деятельности».

Пожалуй, с именем Ленина стоило бы обращаться осторожнее... Ленин мечтал о создании сильной, единой, действующей по всей России революционной марксистской партии, всесторонне изучая обстановку, рассчитывая силы, анализируя позиции противника. И слова Писарева, которые он приводил, говорят не о мечте-мифе, а о мечте, выражающей ясно осознанные жизненные цели, «не хватающей в сторону» от действительности.

Конечно, романтико-символические образы Горького, Маяковского, Арагона можно рассматривать как героические мифы нашего времени, а романтике принадлежит огромная роль в духовном развитии современности. Но стоит ли всю многогранность искусства подводить под категорию мифа? Нельзя не заметить также, что в самом понимании мифа у Гароди есть зерно противопоставления мифа познанию. Он пишет: «...Символ не отсылает нас к окружающей действительности, в которой мы живем, движемся, существуем. Он является способом выражения потребности. Он указывает нам не на присутствие чего-либо, а на отсутствие, недостаток, пустоту, которую нам надлежит заполнить».

Но «потребность» формируется на основе «окружающей действительности»; именно потому, что в действительности присутствует «что-либо», мешающее человеку, сдерживающее его свободное развитие, рождается стремление преодолеть это «что-либо», утвердить нечто *новое*, возникающее не из воздуха, не из поэтической пены, а из определенных элементов самой действительности.

У Р. Гароди немало интересных и верных мыслей, заслуживающих всякого внимания; мы отметили то, что кажется неточным и, в частности, противоречащим другим страницам того же Р. Гароди. Р. Гароди на одной из страниц считает бесспорным, что искусство есть форма познания, он ссылается на высказывания Маркса о Бальзаке и Ленина о Толстом. Но дальше он делает такой вывод: «Таким образом, искусство есть познание, но познание специфическое благодаря своему объекту и своему языку: познание человеком своей творческой силы, выраженное неисчерпаемым языком мифа».

Задачи познания здесь определены уже и субъективнее, чем обязывают делать это примеры, на которые ссылается автор. Подчеркнем еще раз, что познание, которое дают произведения Бальзака или Толстого, не сводятся к информации на социально-политические темы. Ленин отчетливо раскрывает всю многогранность влияния Толстого: эмоциональное воздействие, силу и свежесть чувства, энергию отрицания, характер этических и эстетических устремлений. Взгляды Маркса и Ленина опровергают вульгарно-социологическое иллюстраторство, представление об искусстве как пассивном отражении.

«История искусства является не историей познания самого себя, а историей создания самого себя»,— пишет Р. Гароди. Заметим в этой связи, что *создание* человеком самого себя неотделимо от *познания* им самого себя, и противопоставление здесь необоснованно. В конце концов автор может взять себе эту частицу *не*, пусть только он не утверждает свой взгляд как незыблемую марксистскую истину и не третирует тех, кого не убедило его противопоставление познания действию.

«Методология исторической инициативы» строится на глубоком проникновении в реальные отношения. Можно называть все искусство символическим, мифологическим, как угодно,— но искусства нет без напряженнейшего внимания к человеку, к его характеру, к его месту в обществе, к его общению с другими людьми. Сила искусства, его действенность коренится именно в том, что идеи, образы художника воплощают неостановимую динамику жизни, диалектику ее развития, неукротимую мощь ее поступательного движения.

Возникает вопрос: способно ли понятие мифа выразить своеобразие произведений Толстого, Горького или Ромена Роллана? Нам кажется, что с Р. Гароди произошло то же, что с ним случалось, помнится, и раньше,— вложив в термин чрезмерно широкое содержание, он опять потерял границы и сделал полюбившийся ему термин расплывчатым и бессодержательным. Все

Б. РЮРИКОВ
АКТИВНОСТЬ ИСКУССТВА

это можно бы простить автору — он увлечен, воодушевлен, а это — дорогое качество; но он воюет с отвлеченным рационализмом, с метафизической неподвижностью, впадая в другого порядка отвлеченность, другого рода неподвижность. Мы понимаем, как нелегко отойти от предвзятых представлений, от укоренившихся шаблонов, от субъективистских догм, навязываемых уже не одно десятилетие. Здесь мало одного благого намерения. Можно ведь под влиянием какого-то толчка пробудиться от догматического сна, а затем перевернуться на другой бок и... погрузиться в другой догматический сон. Марксистской эстетике не свойственно отталкивание от одной догмы к другой, противоположной, подобное качанию маятника. Она целеустремленно исследует опыт искусства, анализирует его современное положение, разрабатывает и отстаивает его *новые перспективы* с глубоким пониманием того, что прогресс идет по земле, а не по облакам. Чтобы отправить в космические дали самую совершенную ракету, люди строят стартовую площадку на земле.

Не удивительно, что в «новой», разрывающей с традиционным отношением художника и действительности эстетике, которую нам предлагают, нет таких понятий, как художественный образ, характер, типическое и т. д.,— это все, видимо, устарело. Еще бы, ставится на обсуждение само понятие реального! Если искусство сведено к субъективной деятельности, понимание его как отражения действительности отбрасывается. «Картина есть объект, ценность которого не измеряется отношением к миру, который он якобы представляет».

Но все-таки, может быть, реализм, который так презрительно третируют, еще может пригодиться человеку? Что же говорит обращение к художественному опыту, к современному литературному процессу?

Обратимся к примеру, который, казалось бы, подтверждает концепцию искусства-мифа,— к роману Дж. Апдайка «Кентавр». Автор последовательно строит мифологический план своего романа. Он пишет о судьбе Хирона, его страданиях, его отношениях с богами и героями. Два плана — обыденный и мифологический — не просто сочетаются, чередуясь; автор не пишет примитивной аллегории, поучительной притчи. Один план входит в другой, происходит их взаимопроникновение, создающее поэтическую атмосферу романа.

Джон Апдайк — художник тонкий и человечный. История, рассказанная в романе, пережита и выстрадана им. Старый учитель — человек чуткой и чистой души, а его коллеги, его начальники воплощают узость и мелочность, душевную черствость образованного мещанства. В этих образах воплощено трагическое противоречие американской жизни.

Роман Апдайка — не упражнение на заданную тему, это трагедия, развивающаяся по своим законам. Через сердце мальчика, через сердца его отца и немногих, понимающих его, проходит трещина, они переживают мучительную боль, когда пошлость заставляет страдать благородство и чистоту. Но действие, которое движет роман,— это *отрицание,* отрицание пошлости, эгоизма собственнического свинства, чиновничьей рутины. Действие это тем сильнее и энергичнее, чем глубже проникает писатель в отношения людей, и понимание того, что *есть*, усиливает стремление к тому, *чего недостает*.

Зачем же тогда кентавр Хирон, мифологические аксессуары в механизированной Америке, сопоставление древних героев с современными персонажами? Может быть, автор хочет унести нас в страну мифов, в «вечное» и «стабильное» от внушающей ужас современности?

В пятидесятые годы в американской критической мысли господствовала подлинная мифомания. Как отмечал в интересной книге «Энергетический источник мифа» Филип Рав, авторы книг и статей бросились тогда изыскивать мифы и символы в литературе всех времен, и в особенности современной. Но Апдайк, думается, не имеет отношения к этому увлечению. Миф у него — не вневременная модель, позволяющая свести актуальное к вечному и тем затушевать остроту актуального; это скорее способ ярче осветить современное, показать антигуманность тех нынешних отношений, которые писатель не принимает: обращение к мифу с его поэтической стихией позволяет автору быть жестче, беспощаднее, непримиримее к тому тупому и антидуховному, что в современной жизни приносит страдания и боль. Потребность преодоления всего нечистого и недостойного человека, отталкивание и стремление к жизни в другом общественном измерении не могли бы сформироваться с такой силой и поэтичностью, если б автор не «отослал» нас к окружающей действительности — не для того, чтоб застыть и закоснеть в ней, а для того, чтоб укрепить непримиримость к злому и антигуманному.

Недавно пишущему эти строки пришлось встретиться с писателями ряда стран Африки. В Абиджане, столице республики Берег Слоновой Кости, проходил конгресс ПЕН-клуба, главным вопросом на котором стоял как раз вопрос о мифологии и современности. Самыми интересными и значительными выступлениями показались нам те, которые связывали мифы с реальной жизнью народов и племен, со стремлениями познать отношения человека и природы, людей между собой в прошлом и настоящем. В произведениях писателей Африки — а лучшие из них по силе, мастерству, глубине изображения стоят на уровне высоких образцов современной литературы — поэтические и романтические мотивы мифов и легенд органически входят в изображение современных процессов, не делая абстрактным изображение современности, а наоборот, усиливая свежесть, страстность, боевой дух этого изображения. Виктор Рид, Гэбриел Окара, Сембен Усман, Чинуа Ачебе — каждый по-своему — обращаются к мифологическому наследию, чтобы громче прозвучало слово, рожденное настоящим и обращенное к будущему.

Мифы, полные высокой поэтичности, сочетающие изысканную художественность с нравственной значительностью, обретают новую жизнь в духовной жизни народов, стремящихся к новой, достойной человека жизни. В книгах писателей Африки природа живет вместе с героями, она дышит, гневается, затихает, снова поднимается в гневе. В лучших из них не поэтизируется извечное, авторы вовсе не хотят заслонить пантеистическими образами общественные процессы. Писатели стоят на почве африканской мифологии, народной образности, но образы их осмыслены и проверены современностью, и «то, чего недостает», также возникает как закономерный ответ на то, что *есть*, что познано, прочувствовано и продумано.

Ответственность и выбор

В западной критике часто отмечают, что творчество современных писателей все больше проникается идеей ответственности, и перед читателями все настойчивее ставятся проблемы решения и выбора. Жизнь властно ставит перед человеком вопрос: как он определяет свое поведение перед лицом событий современности? Но ведь решение, выбор, принятие ответственности нельзя представлять как некий импульсивный толчок. Выбор — точка, где сходятся лучи знания, мысли и воли. Дурные традиции отвлеченного философствования часто приводят к тому, что понятия «выбор», «ответственность» и даже «завербованность» становятся расплывчатыми абстракциями. Но вопросы, поставленные современностью, совсем не абстракция: это вопросы судеб общества и человека, его жизни и смерти.

Люди останутся глупенькими жертвами иллюзий, наивными и растерянными наблюдателями, если не научатся понимать, какие реальные интересы определяют поведение людей, какие глубокие причины лежат в основе общественных конфликтов и преобразований.

Как рождаются войны; как возникают экономические кризисы и революционные движения; как организуются и изменяются правительства; как приходят к власти и как уходят партии и вожди — сколько проблем, воплощенных в столкновениях характеров, какие глубокие и волнующие проявления личных и общественных страстей помогают понять произведения литературы. Они духовно обогащают человека, делая его сильнее и сознательнее в отношении к окружающему миру. Созданная художником картина жизни — это не просто снимок увиденного им, это его представление о связях явлений и их смысле, о сущности и перспективе процессов. В образах движущейся жизни воплощается индивидуальность художника, своеобразие его видения мира, его таланта, его интересов, его умения воссоздать многообразие жизни.

При чтении романа Ч. Сноу «Коридоры власти» может сначала показаться, что это бытовой роман, посвященный жителям верхних слоев Лондона. Но чем дальше, тем больше становится яснее, что книга Сноу посвящена *механизму власти*. Политическая игра заслуживает не меньшего внимания художников, чем, скажем, карточная игра и ее психология, запечатленная в ряде всемирно известных произведений. Эта «игра» требует понимания пружин, которые движут политическими деятелями, знания средств, которыми они пользуются.

«Коридоры власти» — книга о том, как в Англии с ее вековыми парламентскими традициями меняются правительства, как развертывается борьба за министерские посты, как финансовые и промышленные тузы продвигают и отстаивают «своих» кандидатов. Это роман *политических нравов*, помогающий понять, с какой изощренностью действуют правящие силы современной Англии. Роман Сноу помогает понять, насколько лицемерны восхваления абстрактной демократии в обществе циничного расчета и политических комбинаций.

Недавно в Америке вышла книга Джона Квирка «Победители без лавров». Имя Квирка малоизвестно, но книга его весьма характерна для современной Америки. Главный герой ее — Дэвид Беттл, деятель крупной автомобильной компании. Интродукцией книги служит напряженное описание футбольного матча. Студент Беттл играет в студенческой команде. В игре можно толкать игрока, сбивать его с ног, вырывать мяч, ударять локтями, бить по голове. Игрок пробивается с мячом к воротам, зная, что он должен прорваться сквозь строй ожесточенных соперников, готовых на все, только бы остановить его и вырвать мяч.

Сцена игры в футбол стала как бы ключом к роману. Делец Дэвид Беттл и его партнеры-противники знают одно — важно пробиться к власти. Сломаешь ли ты ребро себе или другому, нанесешь ли кому в грудь тяжелый удар или сам его получишь, важно выдержать в этой жестокой схватке и достигнуть цели. Такая схватка за карьеру, за место под солнцем и показана в романе «Победители без лавров», но ареной является уже не футбольное поле, а поле жизни бизнесменов. Дэвид Беттл знает, что его фирма может добиться процветания только за счет уничтожения конкурентов, а он в этой фирме может подняться за счет подавления или оттеснения соперников.

Деловая среда, которую изображает Квирк,— не та среда, что мы знаем по романам начала века. Деловые отношения усложнились, развился огромный, разветвленный аппарат управления. Бизнесмены знают, что, если они хотят достигнуть успеха, роста прибылей, они должны управлять со знанием дела. Одни специализируются по моторам, другие по корпусам машин или

краскам, третьи занимаются рекламой, «отношениями с общественностью». При всем этом у персонажей осталось главное — то, что двигало и героями Драйзера или Синклера Льюиса,— стремление к обогащению, к наживе, к власти. Роман Квирка интересен, в частности, тем, что главный герой Беттл не просто человек, который упорно лезет вверх, ступая по плечам соперников, ставших ступеньками его карьеры; Беттл — идеолог капитализма, его современной американской разновидности. Он носитель идеи «корпоративной ответственности», влияния монополий на правительство, все более полного сращения верхушки монополистического капитала с правительственными органами. Бизнес должен руководить не только коммерцией, но и политикой, он должен управлять всей жизнью людей. Проповедь этой идеи в среде капитанов бизнеса приносит Беттлу победу в конкурентной борьбе. Дэвид Беттл достигает вершин деловой карьеры не только потому, что он активен, расчетлив, цепок, но и потому, что последовательнее партнеров думает, как использовать политическую власть, силу государства для успехов бизнеса. Не деляга, погруженный в сегодняшние комбинации, в повседневные заботы, а деятель, понимающий структуру общества, в котором все теснее сращиваются государство и монополистический капитализм, и думающий, как лучше использовать в интересах монополии экономические и политические рычаги,— этот образ действительно поучителен. Дж. Квирку его персонаж, видимо, симпатичен своей энергией и стремлением к более широкой перспективе; но объективно свидетельство романиста позволяет отчетливее понять и хищную, корыстную силу современного бизнеса, и природу американского государства как социальной силы, действие которой имеет вполне определенное *классовое* содержание.

Многие писатели размышляли и размышляют о природе власти в современном обществе. Часто рассуждения на эту тему расплывчаты и неисторичны, проблематика из плана социального, конкретно-исторического переносится в отвлеченно-психологический план. Даже некоторые литераторы в социалистических странах говорят о «природе власти вообще», о характере «всякой власти», но стоит обратиться к «Комедиантам» Г. Грина, к «Послу» Мориса Уэста и еще многим произведениям, чтоб понять: художник достигает успеха тогда, когда он подходит к своему объекту исторически, осмысливая его как явление определенного социального процесса, с его конкретными особенностями. Тогда и ответственность художника наполняется реальным содержанием.

Одна из тем, которые активно обсуждаются западной публицистикой,— цивилизация потребления. Есть социологи, которые доказывают, что в потреблении человек реализует себя, а владея вещами, он проявляет свои духовные возможности. Жорж Перек, автор романа «Вещи», Кристиан Гейслер, автор повести «Холодные времена», показали, что их герои оказываются обуженными людьми именно потому, что их интересы роковым образом замкнуты в сфере потребления. Цивилизация потребления предстает в их произведениях бездушной и антиинтеллектуальной.

Мы не стоим на позиции аскетизма. Комфорт, удобные вещи хороши, когда они служат человеку. помогают жить, работать. Но человека с умом и чувством никогда не согреет мещанское солнце сытого и тупого благополучия, жизнь его темна и холодна, если она не озарена лучами больших идеалов, высоких ценностей. Ж. Перек рассказывает о людях, выросших в атмосфере французской духовной культуры, и прослеживает, как *жажда накопления* сталкивается в сознании с *духовными интересами.* Возникает конфликт интеллектуального и узкопотребительского, и изображая его, автор отрицает буржуазную, собственническую ограниченность. Протест против вещей несет сильный социальный заряд. Раскрывая несостоятельность «цивилизации потребления», ее обедняющее и искажающее личность человека влияние, писатель предлагает свой выбор, обращаясь к большим гуманистическим, прогрессивным традициям национальной культуры.

Имя Пауля Шаллюка стало известно советскому читателю сравнительно недавно. Его роман «Энгельберт Рейнеке» изображает самые простые, обыденные, повседневные явления жизни маленького западногерманского городка. Но «обычное и повседневное» таит в себе большое содержание. Герой романа стоит перед проблемой *выбора*: уступить ли, выбрать ли сытую и благополучную обывательскую жизнь, стать чиновником процветающей компании, распроститься с мыслью о протесте против черных сторон западногерманской действительности — или остаться скромным учителем, но сохранить духовную независимость и верность прогрессивным традициям. П. Шаллюк прослеживает, как традиции прогрессивной гуманистической интеллигенции Германии укрепляют мысль и достоинство человека перед лицом подъема национализма и милитаризма в Западной Германии.

В романе Гэбриела Окары «Голос» реалистически показывается, как глубоко в народной жизни укоренилось мифологическое начало, как отражает оно и отношение человека к природе, и взаимоотношения людей. И в то же время видно, как переплетена эта мифология с сегодняшними повседневными отношениями, как эксплуатируют народные верования и обычаи племенные вожди и администраторы-иностранцы,— все входит в сложный комплекс реальной действительности.

Чинуа Ачебе, автор романов «И пришло разрушение», «Потеря покоя», «Человек из народа», тоже глубоко ощущает духовную жизнь нигерийского народа во всей ее многослойности. Разрушаются старые духовные ценности, утверждаются буржуазные отношения, власть денег, разлагается старая

мораль. Колониализм, а затем коррупированная власть новой «элиты» из «своих» капиталистов и бюрократов противостоят народу; демократия, гуманизм, просвещение — все эти ценности попираются, становятся пустыми и фальшивыми понятиями. Бюрократы тонут в роскоши; цепляясь за свое благополучие, они боятся всяких изменений, народных движений. Режим становится все более циничным и реакционным. Бывает, что одна реакционная группа спихивает другую, называя это революцией; чаще всего это просто драка из-за куска пирога.

Образ министра Нанги в романе Ачебе — блестящее достижение реализма. Авантюрист и демагог, нувориш, разбогатевший на темных делах, он получает крупные куши от английских фирм за «услуги» при распределении заказов. Активный цинизм, гангстерство держатся потому, что нет еще сил, способных устранить этих «сынов народа». Силы протеста пока только в зародыше, и это объясняет трагическую атмосферу романа. Ачебе показал, как труден путь к новому. Его героям (так же как, скажем, героям романа Абрахамса «Венок Майклу Удомо») казалось, что стоит достичь независимости, и новая свободная жизнь сложится легко. Но современное общество с его классовыми и национальными противоречиями сложно, путь к новому извилист, и подлинный художник видит свою задачу в том, чтобы понять и отразить *слагаемые развития,* социально-исторические силы этой страны, этого общества, реальные интересы, движущие людьми. На этом основан и *выбор* художника, отрицание им сил коррупции и гангстеризма.

Реалистическая ясность придает искусству высокую активность, укрепляет его освободительный пафос.

Показав фальшь и несостоятельность старых отношений между людьми, Брехт задавал в «Добром человеке из Сезуана» неотвратимо встающий вопрос:

Ведь должен быть какой-то верный выход?
За деньги не придумаешь — какой!
Другой герой? А если мир другой?
А может, здесь нужны другие боги?
Иль вовсе без богов?

История свидетельствует о крахе собственнических отношений — об упадке и низменности буржуазной культуры, но та же история свидетельствует о росте новых отношений, новой культуры, смело использующей все ценное в культуре старой для новой морали и эстетики. В духовной жизни современного общества (не вне, а в ней самой) крепнут новые элементы, связанные с демократическими, социалистическими идеями.

Сила и значение реализма в том, что он дружен с историей и верен ей. Критический реализм, сильный пафосом отрицания собственнического общества, может не обладать той ясностью перспективы, той силой проникновения в будущее, которой обладает социалистический реализм, но он является собратом и союзником социалистического искусства. Нам приходилось читать высокомерные высказывания, в которых критический реализм характеризовался главным образом своими недостатками и слабостями. Не правильнее ли видеть прежде всего *вклад* критического реализма в дело художественного освоения современного мира, осознания неизбежности коренных перемен в структуре общества и подготовки к этим переменам?

На нехоженых тропах истории

Выступая в декабре 1957 г. в Упсальском университете, Альбер Камю высказал такие возражения против социалистического реализма:

«...В самом деле, как возможен социалистический реализм, если действительность еще не является полностью социалистической? Ни в прошлом, ни до конца в настоящем. Ответ прост: нужно отобрать в сегодняшнем и вчерашнем то, что подготовляет будущее и является для него хорошей опорой. Таким образом, с одной стороны, отрицается и осуждается все, что в жизни не является социалистическим, с другой стороны, служит предметом восторгов все, что им является или будет. В итоге мы неизбежно получаем пропагандистское искусство с носителями добродетелей и злодеями, розовую библиотеку, в сущности, столь же оторванную от сложной и живой действительности, как и формалистическое искусство. В конце концов это искусство будет социалистическим в той мере, в какой оно не будет реалистическим».

Камю был большим художником; но объективно логика его — фальшивая логика предвзятости. Он считал, что социалистический реализм тенденциозен в самом дурном смысле слова: видит только то, что выгодно и приятно видеть, отбирает только то, что подтверждает заранее данные положения. Но это ложно и несправедливо по отношению к социалистической мысли и социалистическому искусству.

Для марксиста действительность — система взаимодействующих явлений, бесконечно развивающийся диалектический процесс, из которого нельзя исключать «нежелательное» или «неприятное». «...наша программа, если она хочет быть верной, должна сказать то, что есть...» — говорил Ленин в 1919 г., указывая на противоречивость социального уклада современного общества, где создается новый строй, но сохранилась еще подпочва старых, собственнических отношений. «...Для реорганизации всего мира, для реорганизации большинства стран потребуется много и много лет. А это означает, что в тот переходный период, который мы переживаем, мы из этой мозаичной действительности не выскочим.

Эту составленную из разнородных частей действительность отбросить нельзя, как бы она неизящна ни была, ни грана отсюда выбросить нельзя». *

В жизни нашего общества за десятилетия, прошедшие с того дня, как были сказаны эти слова, произошли немалые перемены, но методологическая основа ленинского высказывания сохранилась полностью. Нет в мире силы, кроме марксизма, способной с такой смелостью и последовательностью исследовать действительность, не страшась никаких противоречий.

В одном из своих писем Горький назвал проявлением прогресса человечества тот факт, что в жизни людей рядом с такими инстинктами, как инстинкты голода и любви, властно возникает новый инстинкт — *инстинкт познания*. И Алексей Максимович добавлял: «Жизнь становится все интереснее, сложнее, а я за сложность и против всяких «опрощений», хотя бы они сулили счастье всем моим ближним. Тревога богаче покоя».

Именно Горький, так страстно выступавший против *мнимой* сложности, к которой призывали растерянные люди, страшившиеся ясности и определенности, выступал за познание реальности со всей сложностью ее, вопреки всякому самодовольству и упрощенчеству.

Слова Камю мы вспомнили потому, что подобные высказывания типичны; в том или ином варианте их повторяли тысячи авторов книг, статей и статеек о социалистическом искусстве, а в таком случае все же лучше иметь дело с крупным представителем мелких взглядов, чем с их более мелкими «повторяльщиками». Камю оказался не в состоянии сказать что-либо серьезное против искусства социализма; он обнаружил, что не знает и не понимает этого искусства или судит о нем по слабым и неудачным произведениям, его заблуждение — заблуждение неведения и предвзятости.

Но как раз выступление Камю позволяет глубже и острее понять *силу* социалистического реализма. Как возможен социалистический реализм, если действительность еще не является вполне социалистической? — спрашивал писатель. Историческое значение социалистического реализма, значение его в процессе поступательного развития общества тем и определяется, что возникая в мире, который еще не стал вполне социалистическим, он активно участвует в развитии действительности в направлении социализма. Он показывает реальный мир в беспощадно правдивом свете, он помогает расстаться с отживающим, он поддерживает новое и светлое, он развивает свою активность, не отрываясь «от сложной и живой действительности», а охватывая ее целиком, глубоко проникая в нее, руководствуясь постигнутой истиной реального движения.

Было бы наивно ограничиваться теоретическими рассуждениями на эту тему. Имея опыт Барбюса, Брехта, Арагона, Вапцарова, Стоянова, Броневского, Неймана, Пуймановой и других больших писателей, создававших свои произведения в условиях капитализма, часто под жестоким гнетом, надо ли спорить «вообще», сможет ли социалистический реализм проявляться в действительности, не ставшей полностью социалистической? Этот спор давно решен творческой практикой писателей, которые стали классиками своих национальных литератур.

Социалистический реализм с того момента, когда он появился на исторической арене, с начала века, с пьес «Мещане» и «Враги», с романа «Мать», выступал как самый *антидогматический* метод. Он отрицал, расшатывал и ниспровергал догмы, которые насаждала буржуазная идеология,— апологию собственничества, утверждение превосходства и «вечности» капиталистического строя, неверие в творческое, гуманное, общественное начало человека.

Он развенчивает и отбрасывает также все догмы, порожденные мертвенным, нетворческим пониманием марксизма, застылостью представлений, их пассивностью.

Забота наша о том, чтобы полностью использовать эту великую духовную силу, направленную против всяких мертвых догм.

Социалистический реализм — реализм, обогащенный социалистическим мировоззрением и опытом развития общества, связанный с конкретно-историческим пониманием современной эпохи, человека нашего времени. Это искусство показывает сложный и меняющийся мир, деяния людей, трудности и противоречия времени, отвечая потребности познания и действия.

Ленин определил нашу эпоху, как эпоху заката буржуазного общества и развертывания социалистической революции. Истекшее пятидесятилетие, опыт советского общества, огромные перемены во всем мире показали, как мудро и глубоко ленинское определение.

Но именно Ленин учил видеть сложность и противоречивость исторического развития, которое иногда идет зигзагом, знает задержки, а на отдельных участках — движение вспять. Жизнь излечивает от губительного пристрастия к торопливым пророчествам, непродуманным предсказаниям, к которым тяготеют люди, склонные упрощать исторический процесс. Ленин высмеивал доктринеров и схоластиков, которые столкновение двух миров изображали в простейшей схеме:

«Должно быть, выстроится в одном месте одно войско и скажет: «мы за социализм», а в другом другое и скажет: «мы за империализм» — и это будет социальная революция» *.

Социалистическое преобразование — не какой-то одновременный акт истории, а сложный, включающий действие разных сил, проходящий ряд этапов, исторический процесс, целая эпоха, содержание которой составляет борьба рабочего класса, демократических и освободительных движений. («Целый ряд» движений, указывал Ленин.)

---

* В. И. Ленин. Полное собр. соч., изд. пятое, т. 38, стр. 155

* В. И. Ленин. Полное собр. соч., изд. пятое, т. 30, стр. 54.

Революционное преобразование мира, предвидел Ленин, «будет состоять из долголетних битв, из нескольких периодов натиска, с промежутками контрреволюционных судорог буржуазного строя» *. «Переход от капитализма к социализму потребует долгих мук родов» **. Прогресс всегда включает действие разных сил — толкающих вперед, тянущих назад, центростремительных, центробежных.

Социалистический реализм в капиталистических странах помогает и понять современность, и ориентироваться в отношении к ней. В странах социалистического мира это искусство помогает осознать процессы создания нового общественного строя — процессы огромного значения и небывалой сложности.

В романе Вилли Бределя «Внуки» рассказывается, как коммунист Вальтер Брентен, брошенный в карцер гестаповской тюрьмы, думает о будущем своей страны.

«Социализм в Германии!.. Но в этих словах надежда на воскресение... на свершение... Крупные заводы и фабрики — собственность народа. Рабочие, техники, инженеры вместе трудятся на общее благо. Жизненные интересы трудящихся — единственное мерило любого шага, любого действия. Колоссальные имения юнкеров обращаются в цветущие крестьянские пашни... Гордые океанские пароходы плавают на всех морях мира как посланцы народной власти...

Вальтер видел в окружающем его мраке немецкую молодежь, светлые одежды, веселые лица...».

В Германской Демократической Республике получили возможность осуществиться эти мечты революционеров. Но претворение идеи будущего в жизнь требует глубокого проникновения в сегодняшний день, искоренения всего, что мешает развиваться его элементам. Прекрасный светлый мир не возникает мгновенно, как красочное изображение на экране: приходится вести будничную, упорную работу, преодолевая сопротивление чуждых сил, косность и равнодушие в своей среде, недостаток опыта. На нехоженых тропах истории обнаруживаются ямы-ловушки.

Есть скептики, которые посмеиваются над мечтой коммунистов старшего поколения, антифашистских бойцов. Но это благородная, революционная мечта! Осуществление ее не скачок, а процесс, реальное движение, и невозможно было умозрительно предвидеть все трудности, все препятствия, все опасности, возникающие на пути, все удачи и неудачи, все формы и способы сопротивления противника, всю сложность строительства новой жизни.

Послевоенные противоречия развернулись в Германии с особенной остротой и глубиной. Сопротивление реакционных сил затруднило ту благотворную перестройку жизни, к которой стремились передовые люди. И все же главная мечта Вальтера Брентена сбылась: трудящиеся стали хозяевами жизни социалистической Германии, их жизненные интересы стали основой всей политики государства, борьба за дело спартаковцев, антифашистов продолжается в сегодняшней жизни Германской Демократической Республики Литература ГДР показала этот процесс в его живом обличии, в людях, их мыслях, чувствах, делах.

В условиях краха нацизма с его ложью и демагогией во многие головы проникли настроения усталости и разочарования, страха перед будущим и цинизма. Но новое настойчиво пробивало себе путь. Один из героев романа Макса Вальтера Шульца «Мы не пыль на ветру», посвященного этому переломному времени говорит о том, как это новое возникло в сознании людей.

«Избавиться от страха — значит взять на себя ответственность. Страх пришибает человека к земле, под грузом ответственности крепнут его плечи. Человек, который берет на себя ответственность, ходит расправив плечи».

Этот путь избавления от страха и проходит Руди Хагедорн. Он с отвращением вспоминает о пяти годах войны, о нацистской лжи, мучительно переживает судьбу любимой девушки, искалеченной войной, спорит с носителями идеи экзистенциалистской потерянности. На пороге новой жизни он стоит, предчувствуя, что эта жизнь не будет легкой. Но участие в переустройстве жизни, сама практика помогают ему расправить плечи.

Книга рассказов Анны Зегерс озаглавлена емкими словами «Сила слабых». Это весьма своевременная книга, своевременная потому, что показывает новую природу силы людей. К власти приходят новые люди, буржуазно-юнкерская Германия не готовила их к управлению государством — им приходится учиться, укреплять уверенность в своих силах, преодолевать ограниченные представления. Зегерс раскрывает новую жизнь как *стихию воспитания,* укрепления товарищеских, социалистических начал в духовной жизни общества, утверждения новых моральных ценностей.

Одним из самых значительных произведений литературы социалистического реализма нам представляется роман Эрвина Штриттматтера «Оле Бинкоп». В центре произведения стоит глубокий народный и очень национальный характер. Все сложное действие романа показывает, как меняется, вырастает этот угловатый, неторопливый, самобытный человек. Он прошел через жизнь, полную труда и тяжелых испытаний, в новой Германии Оле почувствовал себя самостоятельным и ответственным за все. Но он столкнулся с силами, враждебными творческому началу его души. «Бывший человек», владелец лесопилки Рамш, сельский кулак Серно и другие противники нового не смогли бы так помешать преобразователю, кабы не сельский бургомистр, сухая озлобленная

---

* В. И. Ленин. Полное собр. соч., изд. пятое, т. 27, стр. 57.
** Там же, т. 35, стр. 107.

Фрида Симсон, робкий чиновник с партбилетом Вуншгетрей... Косность, бюрократизм, недоверие к людям, неумение ценить новое— все это пришло на помощь враждебным силам, развертывающим травлю честного и смелого человека.

Когда робкий чиновник спрашивает у Оле, отстаивающего нововведения, которые сделают лучше жизнь крестьян, зачем он проявляет инициативу до того, как партия «протрубила сигнал», тот отвечает коротко: «Я тоже партия».

Настоящий коммунист не ждет «команды» для проявления инициативы; он думает, что может и должен сделать в общих интересах, и действует, зная, что партия ценит и организует творчество, а не сдерживает его.

Но Оле погибает, он лежит мертвый, с открытыми глазами — он никогда не закрывал их при виде опасности,— и о нем говорят: вот он лежит, «не черт и не ангел, просто человек». «Просто человек» погиб, но оставил за собой яркий след; люди, окружавшие его, осознали, что такое творческая смелость, убежденность и настойчивость, что такое не показная, а органичная принципиальность коммуниста. Творческое начало Оле будет жить в том коллективе людей, которых он разбудил к деятельности активной и сознательной.

В романе проходит большая общественно-философская тема о возможностях человека социалистического общества.

Развитие общества — основа развития личности. Если в обществе возникают неполадки, на каком-то участке нарушается нормальное развитие, от этого страдает и личность человека. Общество предъявляет требования к личности, но ответственность и связь здесь — *двухсторонняя;* общество также имеет обязательства по отношению к личности. Оле Бинкоп твердо знает свое право на творчество и на поддержку творчества. В творческой инициативе проявляется свобода человека-строителя, а недоверчивые сухари и всего боящиеся чиновники препятствуют выражению этой свободы. Трагедия Оле напоминает, что долг *общества* — ценить и беречь творчество, личность, обеспечивать ей простор. Роман обращен к мысли о непрестанном совершенствовании общественных отношений, об укреплении *ленинских норм* во всей жизни, во всех звеньях государства и партии.

Герман Кант, писатель более молодого поколения, продолжает тему становления нового. Роман «Актовый зал» — это произведение о сложных путях формирования новой немецкой интеллигенции. Молодым людям приходится учиться, когда новая система образования только создается; на их долю пришлись и столкновения с формализмом, бюрократизмом, казенщиной, подменой революционной принципиальности показной «бдительностью» и недоверием к людям. Герман Кант говорит о тяжелых явлениях того времени, он показывает, как у слабых духом развиваются микробы лицемерия и цинизма, как формализм, нечуткость, душевная грубость тяжело ранят молодые сердца. Но он знает, что все эти явления противоречат природе социалистического общества. Кант местами еще больше журналист, чем художник, иногда ему не хватает глубины, но многие страницы написаны убедительно и темпераментно, и привлекает стремление показать молодое поколение, не только получившее знания, но и духовно закалившееся, сочетающее веру в социализм с пониманием непростых путей его развития.

В романе чешского писателя Б. Бржезовского «Вечные любовники» герой его Вацлав, пройдя через мучительные трудности, познав и несправедливость, и благотворные перемены, в результате которых несправедливость была осуждена, говорит: «Идея социализма доказала свою силу, потому что ее свет помог устранить все ошибки, и это было сделано во имя этой идеи, а не какой-нибудь другой».

Социалистическое искусство — не искусство покоя; своими средствами оно ведет глубокую разведку, писатели видят новое содержание жизни в государстве трудящихся, видят, как складываются новые отношения общества и личности, но видят и препятствия, трудности, извращения, которые возникают на пути.

Нет, книги писателей социалистического реализма не составляют «розовой библиотеки» — это книги правдивые и мужественные. Есть, конечно, и любители «розового», и авторы, склонные упрощать события, облегчать конфликты, сглаживать трудности и противоречия, но линия развития нового искусства определяется требованиями правды и глубины.

Социализм — это не идеальный строй, сам собой вырастающий из-под земли. Будущее, к которому мы идем,— не автоматически гарантированное будущее. Это реальное общество, которое создают живые, реальные люди. Эти люди решают задачи, которых в истории никто никогда не решал, иногда они спотыкаются, им приходится воевать с жуликами, карьеристами, эгоистами, но главное то, что они упорно и сознательно идут к своей цели. Характер изображения действительности связан с характером самой действительности.

Идеал вырастает из реального, он создается трудом, освещенным идеей коммунизма, напряжением сил, он невозможен без постоянного очищения от грязи, от мути, без сплочения людей, без укрепления веры в человека, в коллектив, в социалистическое общество.

В западной печати мы не раз встречали рассуждения о том, что социалистическое искусство должно проявлять критическое отношение к действительности. Странные рассуждения! Литература социалистических стран дала множество ярких примеров смелости и непримиримости к извращениям принципов социализма, к формализму, бюрократизму, холодному безразличию к человеку, к проявлениям концепции «человек-винтик», принижающей личность и ослабляющей ее творческое начало. Достаточно напомнить пьесу Георгия Джагарова «Прокурор», роман И. Дарваша «Пьяный дождь», страстный поэтический репортаж

Ф. Шанты «Двадцать часов», книги Штритт-матiера и Канта, о которых шла речь, лучшие произведения советской литературы, чтоб понять, как органична и сильна критическая струя в социалистическом искусстве.

Дух смелой революционной критики — важная черта литературы нового мира. Но эта критика имеет свои особенности, свои отличительные черты.

Социалистический строй, в котором государственная власть, все средства производства, недра земли принадлежат трудящимся и служат их интересам, создан впервые в истории и является огромным достижением общественного прогресса. Это социальная структура, отвечающая основным интересам трудящихся. И если при собственническом строе передовые люди исходят из необходимости коренного изменения общественной структуры, то в социалистическом обществе речь идет об укреплении новой общественной структуры, совершенствовании демократической системы, очищении от грязи, от старого и нового мусора, от всего, что противоречит основам общественной жизни. Это и есть борьба за будущее! Критика, обличение во имя всестороннего укрепления и развития социалистических начал, во имя торжества человека-борца, который является реальным героем нашей жизни,— это явление, которого не знала литература до победы социализма в ряде стран мира. Но ведь и победившего социализма история не знала!

Люди, на лице которых выражается недоумение, когда они слышат слова об утверждающей критике, не понимают прежде всего *характера социалистического общества*. Повторяя в новых условиях старые понятия, они обнаруживают неспособность воспринимать перемены в исторических судьбах.

К сожалению, даже некоторые марксисты допускают приблизительность и неточность в своих высказываниях о социалистическом обществе. Вот один из примеров. Нам уже приходилось говорить об интересной, хотя и не свободной от противоречий книге Р. Гароди «Марксизм XX века». Гароди пишет, в частности, о том, как создание социалистического общества потребовало утверждения «определенной морали, эстетики, педагогики...»

«Прежде всего это предполагало основанную на самоотречении, дисциплине, жертвоприношении и самопожертвовании грандиозную мораль, которая проявилась на фронтах гражданской войны и борьбы с интервенцией, затем в труде на великих стройках пятилеток, затем вновь в войне с гитлеровским фашизмом».

Р. Гароди ссылается на произведения, «которые прославляли эту цель и служили ей»,— от «Чапаева» Фурманова до «Цемента» Гладкова, от «Хождения по мукам» Алексея Толстого до «Молодой гвардии» Фадеева, от «Педагогической поэмы» Макаренко до «Поднятой целины» Шолохова.

Удивляет, что в грандиозной морали нового общества — а она на самом деле грандиозная — Р. Гароди не отметил самого, пожалуй, главного — социалистически-сознательного, творческого, активного отношения человека-гражданина к жизни общества, а значит, и своему участку деятельности. Все это вытекает из нового характера отношений между человеком и обществом, возникшего после Октябрьской революции.

Ленин говорил о самостоятельном творчестве масс, их героизме и сознательности, и коммунистические субботники, проведенные рабочими *по их собственному почину*, назвал «фактическим началом коммунизма».

Это революционное социалистическое сознание, это чувство хозяев жизни, отвечающих за все, «прежде всего» двигало людьми, вдохновляло на самопожертвование, на железную дисциплину — благородные черты, которые, однако, без определяющего их начала не выражают духа новой морали.

Маяковский говорил об Октябре: «Моя революция». «Ударная черта» «Железного потока» — рост и закалка революционного сознания людей. Сознательное начало стало главной пружиной массовой «переделки человеческого материала», которую отражала литература. Когда в «Разгроме» командир партизанского отряда Левинсон требует удалить из отряда боевого, но не отличающегося дисциплиной шахтера Морозку, тот считает это невозможным. «Не из-за твоих расчудесных глаз, дружище мой Левинсон, кашу мы заварили». И у него звучит тот же гордый мотив: *моя революция*.

Р. Гароди пишет далее, что после XX съезда создалась новая обстановка, возникли новые потребности, связанные, в частности, с тем, что по-новому решалась «проблема роли товарных отношений и действия закона стоимости в социалистической экономике». В этих условиях «в морали наряду с такими ценностями, как дисциплинированность и самопожертвование, по необходимости делается упор на инициативу и творчество».

Таким образом, проблема инициативы и творчества масс возникла «на нынешнем этапе развития социализма».

Такая точка зрения кажется весьма наивной, а попытку связать «новые требования» с вопросом о товарных отношениях нельзя не признать досадным упрощением. Инициатива и творчество были неотъемлемыми чертами советского человека с первых шагов социалистического общества; без сознательного творчества масс нельзя было бы победить ни в гражданской войне, ни в эпоху пятилеток, ни в последующих трудовых и военных сражениях за социализм.

Об этом приходится говорить, потому что без верного понимания природы общественных отношений нельзя понять ни характеры людей, ни особенности развития личности в новом обществе, ни сущности произведений об этом обществе и этих людях.

Б. РЮРИКОВ
АКТИВНОСТЬ ИСКУССТВА

Реалистическое искусство нашего времени выдерживает яростный натиск субъективистской эстетики, выступающей в разных формах. Это откровенно-идеалистическая эстетика декаданса, стремящаяся разрушить связи искусства с действительностью и замкнуть его в узкой сфере формальных исканий. Выступает против социально насыщенного, идейного реалистического искусства «новая критика», ищущая «обновления» в решении мелких и частных проблемочек внутрилитературного свойства. Пытается «исправить» марксизм экзистенциализм, декларирующий внимание к личности, а на деле приносящий мертвую и холодную отвлеченность.

Некоторым полинявшим марксистам не дает покоя образ дамы, приятной во всех отношениях, и они пытаются «интегрировать» марксизм с течениями, чуждыми прогрессивной культуре.

Под знаменем субъективизма выступают левосектантские элементы, искореняющие в Китае правдивое искусство и помножившие *волюнтаризм* на всю подвластную им силу *военно-политической и бюрократической машины.* О них следует сказать несколько слов особо. Лидеры китайских националистов и сектантов в своем догматическом неистовстве пошли и в теории и на практике *против жизни,* против ее закономерностей. Глубина их падения измеряется прежде всего тем, что они выступают против коренных интересов своего собственного народа, против всего прогрессивного, чем так богата китайская культура и литература. Они обрушиваются на правду, на гуманизм, на реализм, делая единственным «критерием» оценки деятельности писателя или художника отношение к «самому, самому, самому красному солнцу»—к Мао Цзэ-дуну и к тем, кто стоит за ним Это подавление здравого смысла, таланта, вкуса прикрывается самыми революционнейшими словами. Левые сектанты и националистические догматики клянутся революцией, социализмом, стремлением создать наиактивнейшее боевое революционное искусство, оружие в борьбе.

Некоторые критики на Западе тоже клянутся прогрессом, призывают к активности, к творчеству, ради чего отворачиваются от «гносеологии», от искусства как познания. Но субъективизм, волюнтаризм любого рода, отрыв от действительности с ее закономерностями подмывает саму основу этой активности, разрушает творчество, разрывает связь художника и общества.

Догматизм либеральной «интеграции» и догматизм «лево»-сектантский, таким образом, сходятся.

По известному выражению, истинная философия состоит не в том, чтобы делать книги, а в том, чтобы делать людей. Арагон говорил на Втором съезде советских писателей, что социалистический реализм — это реализм, который «вступил в бой за переделку мира». Наш главный противник — антигуманистическая, реакционная литература и эстетика, отстаивающие отжившее собственническое общество, несущее идеи расизма, милитаризма, подавления личности. В бой с этим противником нельзя вступать с облегченной амуницией, с примитивным оружием, нужно быть на уровне требований современного боя. Это значит: на уровне идейной борьбы нашего времени, на уровне художественного прогресса в его самых важных направлениях.

На пути социалистического искусства будут и трудности, и препятствия, но главное, что на этом пути будут новые открытия, новые художественные достижения. В человеческих судьбах в характерах людей, в общественных и личных отношениях — во всей жизни таятся огромные возможности для художников, создающих новые ценности.

С. БРОДСКАЯ, Б. БЯЛИК

НЕ УМИРАЮЩЕЕ И НЕ СТАРЕЮЩЕЕ

(Запад о М. Горьком)

1

Алексею Николаевичу Толстому принадлежат крылатые слова: «У художника, глубоко и правдиво отражающего революционные эпохи истории, каким был Горький, у творца, ведущего за собою человечество для создания освобожденного мира, каким был Ленин,— у великих людей не две даты их бытия в истории — рождение и смерть, а только одна дата: их рождение».

В наши дни, когда все прогрессивное человечество отмечает 100-летие со дня рождения М. Горького, справедливость этих слов особенно ясна. Сколько раз пытались «похоронить» Горького еще при его жизни! Сколько раз буржуазная пресса кричала о «конце Горького», о гибели его таланта, о падении его популярности, о полной утрате интереса к нему со стороны читателей! А между тем и сегодня, более чем через тридцать пять лет после кончины, он продолжает быть центром притяжения и отталкивания многих социальных, идеологических, духовных сил нашей эпохи, остается «живее всех живых» художников слова.

Конечно, было бы неверно утверждать, что деятельность «могильщиков» Горького, тех, кто старался любыми средствами ослабить интерес к нему и его творчеству, была совершенно безрезультатной. Нет, она принесла ощутимый вред. Достаточно вспомнить о годах разгара «холодной войны», когда буржуазные издательства почти прекратили выпуск произведений Горького, когда со сцен театров капиталистических стран почти исчезли его пьесы и когда в издававшихся там курсах истории литературы, учебниках и т. п. Горький либо вообще не упоминался, либо упоминался как писатель, не имевший большого значения в прошлом, а ныне утративший всякое значение. Встречаясь. в те годы с молодежью капиталистических стран, даже со студентами-филологами, нельзя было не поражаться тому, как смехотворно мало они знали о Горьком.

Однако и тогда прогрессивные силы делали немало, чтобы сорвать заговор молчания вокруг великого пролетарского писателя. Во Франции, Италии, Норвегии и других странах стали выходить собрания сочинений М. Горького, в ряде стран начали появляться серьезные работы о нем. А в последние годы интерес к нему приобрел широкий характер. Правда, интерес двоякого рода: на наших глазах происходит все большая поляризация оценок горьковского творчества и подходов к нему. С одной стороны, многократно усилилась тенденция создавать и распространять искаженные представления о жизненном и творческом пути Горького, не брезгуя при этом никакими приемами. Появились такие статьи и книги о Горьком, которые вызвали чувство неловкости даже у людей, отнюдь не принадлежащих к нашим друзьям. С другой стороны, усилилось искреннее стремление понять Горького, понять смысл и значение того вклада, который сделан великим писателем в развитие мировой литературы, разобраться в тех сложных вопросах, которые подняты его творчеством.

Мы начнем с фактов негативного порядка, а поэтому начнем с США — со страны, где борьба против всего революционного и прогрессивного носит особенно воинственный и особенно хорошо организованный характер.

2

В нашей печати уже не раз говорилось о том, как пишут о жизни и творчестве М. Горького американские «советологи» (многих из них по справедливости следовало бы называть антисоветологами). Их концепция (мы не касаемся различных измышлений об идейном развитии писателя, о его политических взглядах и т. д.) сводится к тому, что Горький как художник слова принадлежал литературе XIX века, что он был ее эпигоном и сыграл в литературе XX столетия консервативную роль. Не консервативную, «революционную» роль сыграли в нашем столетии, согласно этой концепции, различные течения модернизма.

Следует сказать, что подобный взгляд на творчество М. Горького уже не является последним словом американского литературоведения. Нет спора: этот взгляд продолжает сказываться в работах (даже в лучших) отдельных американских ученых. Его продолжают развивать некоторые литературоведы капиталистических стран Западной Европы, даже некоторые из тех, кто объявляет себя сторонником творческого марксизма и борцом против догматики (не в первый раз случается так, что люди, берущиеся очищать марксизм от «догм», повторяют самые обветшалые догмы буржуазной науки). И все же, если говорить о США, то нельзя не отметить нечто новое в подходе к наследию Горького. Нашлись буржуазные литераторы, которые взяли Горького «под защиту», приписав ему такие мысли и настроения, которые близки самим этим литераторам, но бесконечно далеки от горьковских.

В американском издательстве «Эпплтон-Сенчери» вышла в 1965 г. объемистая книга Дэна Левина «Буревестник. Жизнь и творчество Максима Горького». Книга очень хорошо оформлена, ее суперобложку украшает превосходно воспроизведенный портрет Горького. На этой же суперобложке напечатана издательская аннотация, в которой сказано, что книга Дэна Левина — «блестящее и беспрецедентное исследование», что в ней «устраняются искажения облика Горького» и «открывается новый Горький — настоящий Горький». Отмечая великолепное знание автором «русской литературы и русского языка», издательство сообщает: «Пять лет в Америке и в России он посвятил исследовательской работе и написанию книги «Буревестник»...». Сам автор в предисловии, носящем название «Благодарность», указывает, что он пользовался услугами библиотеки Чикагского университета и Нью-Йоркской публичной библиотеки, а также московских библиотек. Итак, поначалу читатель может подумать, что имеет дело с серьезным научным исследованием, результатом многолетнего труда Но чем больше углубляешься в рассуждения Дэна Левина, тем большее недоумение и возмущение они вызывают.

Дэн Левин утверждает, что Горький в конце жизни испытывал духовное смятение и выразил его в пьесе... «Зыковы». Оказывается, что эта пьеса (как известно, она написана в 1913 г.) полна намеков на события 30-х годов и что в ней содержится скрытая характеристика советского общества. В пьесе один из персонажей говорит, что он наблюдает Россию в течение восемнадцати лет. Дэн Левин «поясняет»: «18 лет прошло с 1917 по 1935 год». Настойчиво утверждая, что в пьесе «Зыковы» выражено отношение к советской действительности, он пишет: «По всему видно, что последняя загадочная пьеса Горького — это эхо той внутренней борьбы, которая волновала партию и правительство». У Дэна Левина нет сомнений в том, что в образе Муратова дан «портрет»... Сталина. О Шохине он говорит с меньшей уверенностью: «Кто такой Шохин в действительной жизни — Менжинский? Погребинский?» Далее в книге говорится: «Вторая пьеса последнего, трагического года жизни Горького — «Последние»...» Как известно, «Последние» написаны и опубликованы в 1908 г., но Левин без тени смущения заявляет, что «за игрой абстракций» в этой пьесе «скрывается душераздирающее биографическое признание» — признание Горького в том, какое впечатление произвела на него Советская Россия в 30-е годы.

Может быть, мы имеем дело «просто» с проявлением крайнего невежества? Нет, главное тут в другом. Все нелепости у Дэна Левина имеют свою логику, свою отчетливую идеологическую целенаправленность. Книга с названием «Буревестник» стремится доказать, что Горький стал буревестником революции лишь под влиянием неосознанного, стихийного порыва и что этот порыв сыграл роковую роль в его судьбе, стал причиной трагедии художника. Оценивая, в частности, «Песню о Буревестнике» и ее влияние на революционеров, Дэн Левин заявляет: «Написанная дилетантом, который вряд ли знал, что делает, она помогла воспитать поколение профессионалов». Он пишет: «Ленин воспользовался этим хаотическим юношеским взрывом... использовал этот незрелый плод горьковского гнева». Все эти утверждения нагромождаются для того, чтобы поразить читателя сенсационным сообщением, будто Горький сам признал в конце жизни ошибочность своего прихода в стан борцов революции. Разумеется, это — заведомая ложь, опровергаемая многими заявлениями Горького, всем его жизненным и творческим путем. Но Дэн Левин для того и написал свою книгу, чтобы выдать ложь за правду, а правду — за ложь.

Мы уже говорили о том, как «расшифровал» Дэн Левин пьесы «Последние» и «Зыковы». А вот как он «расшифровывает» в пьесе «Егор Булычов и другие» слова Булычова: «...не на той улице я живу! В чужие люди попал, лет тридцать все с чужими». Смысл этих слов ясен читателям и зрителям горьковской пьесы: выходец из народной среды, Егор Булычов, переживая трагическое прозрение, осознает, что погубил себя, когда за тридцать лет до этого (события пьесы развертываются в 1917 г., в канун социалистической революции) соединил свою судьбу с судьбой буржуазного

класса. А Дэн Левин уверяет, что это... сам Горький устами Булычова признался в 1931 г. в том, что за тридцать лет до этого совершил ошибку, заняв свое место в рядах врагов буржуазии!

Не может быть сомнений: Дэн Левин вполне сознательно стремился обмануть американских читателей, рассчитывая на их неосведомленность. Задавшись целью бросить тень на дружбу Горького с Лениным, на глубокую духовную связь великого писателя-революционера с коммунистической партией, Дэн Левин предпринял, кажется, все для того, чтобы получили лишнее подтверждение слова Горького, высказанные им в очерке «В. И. Ленин»: «...клевета и ложь— узаконенный метод политики мещан...» Дэн Левин цитирует, например, последнюю фразу этого очерка, написанного Горьким в 1924 г. и значительно дополненного в 1930-м: «Владимир Ленин умер. Наследники разума и воли его — живы. Живы и работают так успешно, как никто, никогда, нигде в мире не работал». Приведя эти слова, Дэн Левин пишет: «Редакторы говорят, что Горький внес это изменение в 1930 г. Возможно. Однако содержание и стиль этого дополнения, искажающего последнюю фразу очерка, говорят о том, что оно сделано скорее всего от имени Горького после его смерти». Дэн Левин, работавший пять лет в американских и советских библиотеках, не может не знать, что окончательная редакция очерка «В. И. Ленин» с приведенной последней фразой была опубликована самим Горьким в 1930 г. и потом публиковалась несколько раз при его жизни.

Одна из подтасовок Дэна Левина носит особенно возмутительный характер. Он приводит отрывочные фразы, которые Горький произнес, умирая: «Будут войны», «Надо готовиться», «Надо быть застегнутыми на все пуговицы...» Нельзя не испытывать глубокого волнения, перечитывая эти слова: великий художник думал в последние минуты своей жизни о тех, кто остается. Он предупреждал человечество о фашистской опасности. Дэн Левин попытался опорочить даже эти слова, уверяя, что их сочинили за Горького, чтобы оправдать... незаконные репрессии 1937—1938 годов. Не говоря уже о полной нелепости такого толкования, следует обратить внимание на тот фокус, который проделал Левин с датой публикации последних слов Горького. В изданной у нас «Летописи жизни и творчества А. М. Горького» ясно сказано, что они были впервые воспроизведены через два дня после кончины писателя в газетной корреспонденции, напечатанной 20 июня 1936 г. Дэн Левин цитирует эти слова по «Летописи», ссылается на «Летопись» — и тем не менее пишет: «Это опубликовано в 1940 г.». Что можно сказать об «ученом», которого надо каждую минуту ловить за руку, чтобы не стать жертвой его очередной проделки?

Вернемся к пьесам «Последние» и «Зыковы». Конечно же, Дэн Левин превосходно знает, когда они написаны,— его с головой изобличает то место книги, где речь идет о переработке Горьким этих пьес. Дэн Левин пишет: «К 1935 г. Горький увидел реальную действительность.. Ясно, что он был потрясен тем, что увидел, и вряд ли знал выход. Все, что он чувствовал, выражено в двух пьесах, которые он написал за двадцать пять лет до этого на Капри, а затем, в последние годы своей жизни, переработал, нарядив мрачную современность в одежды прошлого». Поскольку Дэн Левин сличал разные редакции этих пьес, ему не может не быть известно, что «Зыковы» в 30-е годы вообще не перерабатывались, а правка «Последних» совершенно не коснулась основного содержания пьесы, ее сюжета, характеров, не коснулась ни одного из тех мест, ни одной из тех реплик, на которые «опирается» Дэн Левин в своем «анализе». Удары Горького были направлены против царизма и капиталистического строя. Попытка переадресовать их советской действительности — прямой подлог.

То же самое следует сказать и о заверениях Дэна Левина, что пьеса «Зыковы» в Советском Союзе «никогда не могла быть поставлена», что советским читателям и зрителям «...«Зыковы» почти, а «Последние» совершенно неизвестны». Обе пьесы вошли во многие прижизненные собрания сочинений Горького, а после его смерти — в тридцатитомное собрание, изданное трехсоттысячным тиражом, и в другие издания. Обе пьесы ставились в десятках советских театров, а их постановки получили множество откликов в советской печати Пьесу «Последние» — одну из самых репертуарных пьес Горького — можно, к примеру, увидеть сейчас в Москве на сцене Театра имени Ермоловой, где она с успехом идет несколько лет (она уже шла в этом театре, когда Дэн Левин был в Москве, «собирая и изучая» материалы для своей книги).

Книга Дэна Левина не имеет никакого отношения ни к науке, ни к литературе. За научное исследование выдана политическая фальшивка.

3

Читатели могут упрекнуть нас в том, что мы уделили слишком много внимания книге, недобросовестность, нечестность которой так очевидна. К тому же авторы этих строк уже высказались однажды на страницах советской печати о книге Дэна Левина — стоило ли к ней возвращаться? Стоило. Стоило хотя бы потому, что она вызвала в прессе капиталистических стран ряд откликов, которые интересны и поучительны сами по себе.

Вскоре после опубликования рецензии авторов этих строк (она появилась в «Литературной газете» в октябре 1965 г.), в январе 1966 г., в журнале «Рашн ревью» была помещена статья о книге Дэна Левина, принадлежащая перу преподавателя Калифорнийского университета Симона Карлинского. В общем Карлинский присоединился к отри-

цательной оценке этой книги. Утверждая, что она «вносит мало нового или оригинального, за исключением попытки дать совершенно новую трактовку двух пьес Горького», он показал полную несостоятельность такой «попытки». Карлинскому ясно, что нельзя определять отношение Горького к советской действительности по пьесам «Последние» и «Зыковы», которые «написаны до Октябрьской революции и только слегка отредактированы в 1930-х годах». Он пишет: «Столь же неудачны частые попытки Левина прочесть Горького так, как это не позволяет делать ни самый текст, ни известные факты биографии писателя».

Далее Карлинский сосредоточивает внимание на разных деталях, свидетельствующих об ужасающем невежестве Дэна Левина и о плохом знании им русского языка. Нет слов, детали эти весьма «колоритны». Об уровне познаний Левина свидетельствует множество мест его книги — начиная с того, что былины об Илье Муромце отнесены им к новгородскому циклу, а Древняя Русь определена как «феодальное поместье Византии», и кончая утверждением, будто Литвинов и Эйзенштейн погибли в результате незаконных репрессий. Странно, конечно, что прозвище одного из писателей-пессимистов «Ваганьково» (от Ваганькова кладбища) Дэн Левин переводит как «кладбище вагонов», а слово «покойник» каким-то образом связывает с фамилией Эдгара По. Но для чего понадобились Карлинскому эти примеры? Для того, чтобы свести разговор к невежеству Левина и чтобы защитить его от обвинения в нечестности. Как это ни удивительно, Карлинский считает, что книга Левина «в основном является честным и уравновешенным рассказом о жизни и творчестве Горького». Впрочем, все разъясняют слова, следующие за этой фразой: «Подход Левина к писателю освежающе свободен от поверхностного преклонения...»

Если Карлинский готов простить Дэну Левину все его передержки и признать его намерения искренними и честными (другое дело, что малограмотность подвела) за отсутствие «поверхностного преклонения», то Рональд Хингли, отзыв которого был опубликован 5 мая 1967 г. в лондонском «Спектейторе», обрушился на Левина за... «преклонение перед Горьким». Статья Хингли проникнута нескрываемой неприязнью к Горькому — характерно уже ее название: «Антиписатель». Чем же не понравилась Хингли книга Левина? Его коробят те комплименты по адресу Горького, на которые не скупится Левин, хваля писателя за деяния, никогда им не совершенные. Рональд Хингли — противник столь сложных приемов полемики. По существу же книга Дэна Левина ему близка, и он тоже находит ее «честной»: «Это — честная работа, а не еще одна компилятивная биография писателя. При всем своем преклонении перед Горьким, м-р Левин ни в коей мере не является некритичным: пьеса «На дне» характеризуется им как напыщенная и плохая, так же как и знаменитая поэма о «Буревестнике», что не помешало м-ру Левину позаимствовать ее название для своей книги». Подводя итог сказанному, Хингли пишет: «Итак, эта книга на много тысяч верст далека от того, чтобы быть окончательной критической биографией Горького, но она представляет некоторую ценность для тех, кто пойдет за автором по этому пути». Иначе говоря, Хингли призывает пойти по пути нападок на Горького дальше, чем пошел Дэн Левин. Куда уж дальше!

С возражениями против основной тенденции книги Левина выступила в июльском номере «Ландон мэгэзин» за 1967 г. М. Будберг. Она указала на то, что Дэн Левин создает в своей книге совершенно превратное представление об отношении Горького к Октябрьской революции и к В. И. Ленину и что в этом проявляется отрицательное отношение самого автора книги к революции. «Горький всегда был с теми, кто выражал «безумство храбрых»,— пишет Будберг.— Разные варианты его очерка о В. И. Ленине отразили смену настроений, а не идеалов». Трудно согласиться с некоторыми замечаниями М. Будберг, в частности с объяснением пороков книги Дэна Левина тем, что «он не всегда черпал свои сведения из достоверных источников». Мы видели, что он обращался и к источникам вполне достоверным, а все же бесцеремонно фабриковал нужные ему «сведения». Но важнее другое. М. Будберг была секретарем и другом М. Горького в 20-е годы и, вызванная им из Лондона во время его последней болезни, была рядом с ним, когда он прощался с жизнью. Поэтому для многих зарубежных читателей важно ее свидетельство, что Горький «умер, веря в то, что дело, начатое им и Лениным, принесет в конце концов счастье его народу. Он никогда не переставал заботиться об этом».

Что книга Дэна Левина не имеет никакого отношения к науке и может лишь дезориентировать читателей — это понимают и многие американские литераторы. Факт симптоматичный, достойный особого внимания.

4

В своей изданной в 1966 г. в Нью-Йорке книге «Горький. Его литературное развитие и влияние на советскую интеллектуальную жизнь» И. Уэйл не только предостерегает читателей от излишней доверчивости к литераторам, подобным Дэну Левину, но и подвергает серьезной критике взгляды, развитые в работах известных американских литературоведов и ставшие в буржуазном литературоведении почти «каноническими».

Прежде всего И. Уэйл отбрасывает один из самых устойчивых, излюбленных тезисов этого литературоведения: тезис о том, что М. Горькому как художнику мешало его активное участие в политической борьбе, мешали его тесная связь с партией и восторженное отношение к ее вождю В. И. Ленину. Уэйл замечает, что многим американцам странно видеть такое отношение большого художника к политическому лидеру—

американцы привыкли видеть другие отношения. Но самому исследователю ясно, что в данном случае речь идет об особом художнике и об особом политическом вожде, которые не могут не разрушать обычные для многих американцев представления. «Для Горького,—пишет И. Уэйл,— участие в политических делах было необходимо, чтобы писать так, как он писал; без этого он создал бы гораздо меньше и был бы гораздо менее интересной фигурой».

Принципиальное значение этого вывода станет более понятно, если вспомнить хотя бы о таком изданном в США в 1961 г. исследовании, как книга Е. Мучник «От Горького до Пастернака». Е. Мучник не принадлежит к литературоведам, огульно отрицающим творчество М. Горького. Она очень высоко оценивает автобиографическую трилогию Горького, справедливо отмечая, что в этом произведении отражена судьба не отдельного человека, а России, и считает «триумфом Горького как писателя» его «портреты, написанные с натуры». Однако Е. Мучник противопоставляет эти произведения чуть ли не всему остальному горьковскому творчеству — романам, рассказам, пьесам, на которых, по ее мнению, пагубно сказалось стремление писателя проводить определенные идейные тенденции. Она ставит в вину Горькому то, что он был «просветителем и реформатором» и что он, «преклоняясь перед мастерством, сам не мог стать мастером».

Эти рассуждения Е. Мучник приводят к несправедливой оценке не только большинства рассказов, романов и пьес Горького, но и его мемуарных произведений и литературных портретов. Е. Мучник не увидела, что это не просто картины, написанные «с натуры», а образцы величайшего художественного мастерства — произведения, в которых последовательно проводимые писателем передовые идейные тенденции помогли ему создать образы удивительной полноты и композиционной законченности. Не приходится удивляться, что «Город Желтого дьявола» для Е. Мучник — «лишенная юмора инвектива», а «Мать» — просто «пропаганда». Все это — прямое следствие того тезиса буржуазного литературоведения, о котором говорилось выше: тезиса о несовместимости свободы художественного творчества с партийностью художника. Прав анонимный рецензент книги И. Уэйла, заявивший 27 октября 1966 г. в литературном приложении к «Таймсу», что оценка влияния партии и В. И. Ленина на Горького как влияния благотворного ставит американского литературоведа «в оппозицию к подавляющему большинству некоммунистических критиков». Надо только добавить, что это большинство становится все менее подавляющим.

И. Уэйл понимает творчество М. Горького глубже и вернее многих американских литературоведов. Правда, нельзя согласиться со всеми его замечаниями о повести «Мать», например с тем, что он трактует ряд ее образов как «жития мучеников и святых революции». Но достойна внимания его попытка понять это произведение не только как воплощение идей, оказавших большое «социологическое влияние на революционное движение», но и как этап в художественных, эстетических исканиях писателя, обновивших его творчество. Исследователь замечает, что многие яркие картины этого произведения могут быть правильно оценены лишь в том случае, если понять, что они показаны сквозь призму восприятия Пелагеи Ниловны, сквозь призму ее сложного внутреннего мира. Вообще образный строй «Матери», по убеждению исследователя, более сложен, чем представляют противники писателя, и более объективен. Важно, что И. Уэйл подчеркивает объективность, жизненность, правдивость произведений Горького. При этом он замечает, что наивно видеть источник субъективизма писателя в ведении повествования от первого лица. Такая форма, по мнению И. Уэйла, действительно усилила субъективизм горьковской «Исповеди», но она же стала одной из причин предельной объективности его автобиографической трилогии, где взгляд автора обращен в душу героя, но где эта душа широко открыта в окружающий мир. Созерцая запечатленные Горьким страшные картины действительности, ее «свинцовые мерзости», читатель все время помнит, что сам герой-рассказчик преодолел их влияние, не был подавлен ими, иначе он не смог бы так правдиво, с такой внутренней силой о них рассказать.

В книге И. Уэйла есть и другие верные наблюдения и выводы, но есть и немало такого, что необходимо оспорить. И Уэйл не согласен с теми литературоведами, которые рассматривают Горького лишь как продолжателя литературы XIX века и отрицают значение его художественного новаторства для XX столетия, но он обозначает другую границу, за которой, по его мнению, Горький уже не создал ничего принципиально нового: 1917 г. Он еще готов признать некоторые достоинства в «Деле Артамоновых», но объясняет их более чем странно — тем, что Горький «несомненно пользовался хорошими литературными советами, когда писал эту книгу, возможно Ходасевича» (?!). Но «Жизнь Клима Самгина» И. Уэйл, вслед за Е. Мучник, прямо объявляет «поражением» Горького. Он пишет: «Роман не вносит ничего нового в творчество Горького... он совершенно лишен той острой наблюдательности, которая отличает ранние романы Горького». Это сказано о произведении, где каждая страница отмечена наблюдательностью, поражающей даже у Горького, и смелым художественным новаторством, открывшим новую главу в советской и мировой литературе!

То, что предрассудки в отношении к творчеству М. Горького оказываются особенно цепкими в тех случаях, когда речь идет о последнем периоде его жизни и деятельности,— не случайность. В этом проявляется неверное, одностороннее понимание тех

С. БРОДСКАЯ, Б. БЯЛИК
НЕ УМИРАЮЩЕЕ И НЕ СТАРЕЮЩЕЕ

процессов, которые происходили в нашей стране в 30-е годы,— недооценка продолжавшегося тогда поступательного развития советского общества, в том числе советской литературы Сказывается и просто недостаточное знакомство с последним периодом горьковского творчества, переживавшего замечательный подъем. Думается, что многое прояснили бы научные дискуссии, обмен наблюдениями и соображениями. Мы можем лишь присоединиться к пожеланию И. Уэйла, чтобы «американские и советские критики собрались за одним столом, объединенные своим преклонением перед русской литературой, своим желанием увидеть ее правильно оцененной и понятой и своими надеждами на ее будущее».

5

Во Франции реакционные литераторы и литературоведы проявляли свою неприязнь к М. Горькому и его творчеству не менее явственно, чем в США. Но здесь они уже давно получили отпор со стороны прогрессивных сил литературы, которые не только выступили с защитой Горького и его традиций, но и стали инициаторами издания его сочинений и продвижения его пьес на сцены театров. Большое значение имели выступления о Горьком Луи Арагона и других французских писателей-коммунистов. Широкое внимание привлек выпущенный в 1960 г. специальный горьковский номер журнала «Эроп». Особенно показателен рост интереса во Франции к драматургии Горького.

В изданной в 1964 г. книге Артюра Адамова «Здесь и сейчас» одна из глав была посвящена горьковской драматургии. Говоря об идейной эволюции писателя и объясняя ее во многом влиянием В. И. Ленина, Адамов подчеркнул, что социальные и политические пристрастия писателя, не скрываемые им самим, отнюдь не привели к прямолинейности его образов. «Даже у самых отрицательных персонажей, каковы Бессеменов в «Мещанах» и Васса Железнова,— писал Адамов,— есть что-то трогательное, что, впрочем, нимало их не оправдывает». Касаясь персонажей положительных, Адамов замечал, что Горький меньше всего хотел изобразить их «ангелами»; ничто человеческое им не чуждо, и это лишь усиливает наши симпатии к ним. Эти замечания переводчика и пропагандиста горьковской драматургии были ответом на попытки буржуазных литературоведов принизить ее значение и предупреждением против упрощенного подхода к ней в критике и на сцене.

После спектакля «На дне», поставленного в 1956 г. С. Питоевым и отмеченного премией Мольера. парижане увидели в 1959 г. «Мещан» и «Вассу Железнову» (обе пьесы — в переводах Адамова), а в 1963—1965 годах—«Мать» (инсценировка Раймона Жербаля), «Детей солнца» и «Врагов» (в переводе Адамова). Рецензенты спектакля «Мать», поставленного в молодом Франк-театре в одном из пригородов Парижа,— Мирей Бори («Франс нувель», 20—26 ноября 1963 г.) и Клод Оливье («Леттр франсез», 21—27 ноября 1963 г.) — разошлись в оценке инсценировки, но оба положительно оценили работу режиссера Х. Вальверда и актеров, особенно исполнительницы роли Пелагеи Ниловны — Мари Мержей. В рецензиях подчеркивался динамизм постановки (изображение сложного развития характеров, в которых раскрываются «резервы духовной свободы») и говорилось о восторженном приеме спектакля зрителями. Рецензент постановки «Врагов» — первой постановки этой пьесы во Франции — Ж. Отруссо («Леттр франсез», 20—26 мая 1965 г.) писала, что можно было бы опасаться за прием, который будет оказан этой открыто тенденциозной пьесе, если бы не успокаивал успех спектакля «Мать». Действительно, зрители почувствовали, что пьеса «Враги» отнюдь не предлагает им готовые и прямолинейные решения и что Горький, как выразилась Ж. Отруссо, не претендует «на то, чтобы думать за других, а предоставляет другим конкретный повод подумать».

Наибольшее художественное значение из всех этих постановок имел спектакль «Дети солнца» в Национальном народном театре, поставленный Жоржем Вильсоном (он же— исполнитель роли Протасова). Откликаясь в декабре 1963 г. на страницах «Леттр франсез» на генеральную репетицию «Детей солнца», Эльза Триоле рассказала об истории создания этой пьесы и охарактеризовала ее как произведение, ценное изображением определенной эпохи, представляющее в наши дни преимущественно исторический интерес. Она сделала при этом много верных замечаний о пьесе и спектакле, но ее вывод о преимущественно историческом значении «Детей солнца» — пьесы, в которой уже, в сущности, звучал вопрос: «С кем вы, «мастера культуры»?» — трудно признать справедливым. Впрочем, этот вывод был сразу же прокорректирован самой жизнью, теми многочисленными откликами, которые появились во французских газетах и журналах после премьеры спектакля, в январе—феврале 1964 г. Пьеса вызвала ожесточенную полемику. Если Робер Бурже-Пайерон в «Ревю де дё монд» отрицательно оценивал пьесу Горького и утверждал, что представление ее «вызвало бы невыносимую скуку в любом из театров, кроме Национального народного театра, зритель которого сделан как бы из особого материала и способен выдержать все: и монотонность, и неправдоподобие...», то Габриэль Марсель писал в «Нувель литтерер»: «Я не знал этой пьесы, а люди, читавшие ее и, казалось бы, вполне квалифицированные, говорили мне, что она устарела, дидактична и весьма скучна. Это мнение оказалось ложным со всех точек зрения. Что поразило нас в вечер спектакля — это прежде всего трепет самой жизни, реализм главных действующих лиц, объективность произведения...» Если Марк Пьерре в «Франс обсерватер» решительно возражал против оценки пьесы как революционной и доказывал, что «место Истории

в ней заняли фрейдистские комплексы», то Ив Флоренн в «Меркюр де Франс» подчеркивал общественно-политическую направленность пьесы: «Горький хотел осудить тот особый вид проклятого эгоизма, с помощью которого «дети солнца» отделяют себя от темной и несчастной массы...»

Мы могли бы привести и другие отзывы— в них есть все, что угодно, кроме одного: равнодушия.

6

О росте интереса к драматургии М. Горького в разных капиталистических странах свидетельствуют многие факты. «На дне» поставлена в Нью-Йорке, Гамбурге, Бергене и других городах, где уже давно не звучало со сцены слово Горького. В Италии родилась опера «На дне»: ее написал композитор Фласко Тести для миланского театра «Ла Скала». В Швейцарии, в Лозанне поставлены «Мещане». Еще мало привлекают внимания пьесы, созданные Горьким в 30-е годы,—в этом сказывается отмеченная недооценка всего его творчества последнего периода. Но уже появились работы, свидетельствующие о некотором сдвиге, например изданная несколько лет тому назад в США книга Аллана Льюиса «Современный театр. Значительные драматурги нашего времени», где целая глава посвящена пьесе «Егор Булычов и другие». Театрам Запада предстоит «открыть» для себя «Булычова» и другие шедевры Горького.

На театральных деятелей и на зрителей в странах Запада все большее воздействие оказывают театры социалистических стран. Большой интерес представляет та реакция, которую вызвали в Западной Германии гастроли театров Германской Демократической Республики, показавших ряд горьковских спектаклей.

Еще в 1959—1960 годы берлинский Немецкий театр, договорившийся с театрами ФРГ об обмене спектаклями, дважды выезжал в Западную Германию с постановкой горьковских «Мещан». Западногерманская пресса встретила театр не очень приветливо. Характерен заголовок статьи, появившейся 4 мая 1960 г. в «Изерлонер цейтунг»: «Восточноберлинский театр — троянский конь?». В этой статье звучала почти не прикрытая угроза не только по адресу артистов из ГДР, но и по адресу лиц, ответственных за приглашение Немецкого театра. Рецензенты западногерманских газет не отрицали высоких художественных достоинств спектакля, поставленного В. Хейнцем и К. Парила, но стремились доказать неактуальность горьковской пьесы, ее «музейный», «антикварный» характер. Вряд ли можно было не заметить, как остро звучат «Мещане» в ФРГ, где выдается за идеал та самая удовлетворенность сытым мещанским бытием, которую страстно обличал Горький. Но «Франкфуртер нахтаусгабе» невозмутимо заявляла 14 апреля 1959 г., что из пьесы и спектакля нельзя извлечь ничего, кроме «исторических реминисценций».

Правда, сразу же определилось резкое расхождение между прессой и значительной частью театральной публики, которая восторженно приветствовала спектакль. Однако пресса сделала все для того, чтобы принизить этот успех. В «Зюддейче цейтунг» 4 мая 1960 г. говорилось: «К сожалению, публику легко покорить. Создается впечатление, что чем грубее опускается дубинка на головы зрителей, тем радостнее устремляются они ей навстречу. Когда раздался взрыв одобрения, было ясно, что дело здесь в политике». Последнее «обвинение» подхватила 9 мая 1960 г. «Нейе Рейн-цейтунг»: «Демонстративные аплодисменты имели преимущественно политический характер».

В октябре 1965 г. и апреле 1966 г. на гастроли в Западную Германию выезжал со спектаклем «Ночлежка» (так переведено в Германии название пьесы «На дне») берлинский Театр имени Максима Горького. На этот раз реакция западногерманской прессы оказалась иной Уже мало кто утверждал, что драматургия Горького устарела; напротив, рецензенты наперебой доказывали актуальность пьесы. 25 октября 1965 г. «Марлер цейтунг» писала, что даже мертвый Горький «сохраняет способность вызывать горячую реакцию. Русский Буревестник и сейчас бросает старые, но нестареющие обвинения в зрительный зал... Воздух в марльском театре был наэлектризован». Появившаяся 28 апреля 1966 г. в «Килер моргенцейтунг» статья начиналась словами: «Странная пьеса! Она жива, хотя, казалось бы (во всяком случае — на первый взгляд), должна была давно уйти в прошлое». И далее: «Поразительно современно звучат сейчас русские пьесы тех лет!»

Газеты высоко оценивали работу постановщика М. Валентина и актеров, особенно исполнителя роли Сатина А. Хеттерле (сообщалось, что знаменитый сатинский монолог вызывал бурные аплодисменты). Но эти похвалы таили в себе немало яда. Западногерманские критики писали, что спектакль привлекает своей «нейтральностью», тем, что он свободен от всякой общественно-политической направленности. В «Килер нахрихтен» 28 апреля 1966 г. утверждалось: «Революционной драмой «Ночлежка» не является... Она остается для нас духовной драмой вне времени». В уже цитированной статье «Килер моргенцейтунг» говорилось, что не следует «вносить элемент классовой борьбы в эту игру голосов, звучащих со дна... Не социальное здесь отображено и не асоциальное, а просто жизнь, живые люди...» И критик хвалил театр за то, что он якобы одинаково, с одинаковым милосердием относится и к Костылеву, и к Сатину, и к Василисе, и к Наташе...

Такие «похвалы» не имели никаких оснований и не объясняли, а затемняли истинный характер выдающегося успеха спектакля (после одного из представлений занавес

поднимался 40 раз!). Впрочем, западногерманские критики сами себя опровергали, признаваясь, что нельзя говорить о Горьком, не говоря об идейных и эстетических основах искусства социалистического реализма, крупнейшим представителем которого он был. В статье «Марлер цейтунг» о спектакле Театра имени Максима Горького проскользнуло такое замечание: «Актеры внушали публике свой реалистический социализм неприкрыто и в то же время хитро, вызывая горячие аплодисменты. Здесь можно только сказать: шапки долой перед такой идеологической маскировкой, которую не замечают!»

В 1966 г. на гастроли в Западную Германию ездил и Дрезденский драматический театр. Он показал в ФРГ пьесу Горького «Враги». Такой выбор был сделан не без колебаний и сомнений. Во-первых, в некоторых западногерманских городах (Киле, Херфорде и др.) это была уже третья пьеса Горького, показанная театрами ГДР, а кое-где — даже четвертая (на гастролях в ФРГ побывал еще Веймарский театр с «Вассой Железновой»). Затем, пьеса «Враги» уже не может вызвать спора о том, есть ли в ней «элемент классовой борьбы»: в ней непосредственно и широко изображена борьба рабочего класса против буржуазии. Не попытаются ли реакционные круги ФРГ сорвать гастроли, объявив их «пропагандой»? И, наконец, не покажется ли западногерманскому зрителю устаревшим и «скучным» строго реалистический стиль дрезденского спектакля?

Дрезденская постановка «Врагов», осуществленная режиссером Г. Мюллером, не безупречна. При правильности общей трактовки, артисты недостаточно глубоко проникают в психологию Захара Бардина, Полины и других отрицательных персонажей. Но вся линия пьесы, связанная с героями-революционерами, прочерчена четко, искренне, взволнованно. Сцена, когда старик Левшин (А. Хютте) уговаривает молодого Рябцова (Р. Штевезанд) пойти на каторгу вместо более нужного для дела товарища, звучит в этом спектакле так сильно, как она не звучала даже в некоторых замечательных постановках «Врагов». Именно эта и подобные ей сцены вызывали особенно живую реакцию в зрительных залах — положительную и отрицательную. Разумеется, гастроли Дрезденского театра не могли пройти «гладко». Не только часть прессы (были прямые нападки на Горького), но и часть публики пыталась устроить обструкцию спектаклю «Враги». Однако верх в зригельных залах обычно одерживали те, кто приветствовал театр и пьесу.

Любопытен такой эпизод. Желая ослабить воздействие пьесы на зрителей, одна из газет заявила, что никаких параллелей между событиями, изображенными Горьким, и действительностью Западной Германии проводить нельзя, так как в ФРГ нет... классовой борьбы. Но бургомистр этого города сказал на приеме, устроенном в честь артистов из ГДР: «Признайтесь, что вы вставили в пьесу Горького кое-что от себя! Ведь в спектакле есть прямые намеки на ФРГ...»

Было бы неверно упрощать обстановку в Западной Германии, где реваншистская пропаганда сумела повлиять на довольно значительную часть населения. И все же не следует отождествлять то, что происходит здесь на поверхности, с глубинными процессами, совершающимися в сознании демократических слоев. Задача всех миролюбивых сил — плодотворно воздействовать на эти процессы. Вот почему заслуживают глубокой признательности работы театров ГДР, которые так хорошо поняли и воплотили неослабевающий боевой дух произведений Горького. Такой же признательности заслуживает деятельность издательств ГДР, делающих доступными для всех немецких читателей все новые и новые горьковские творения.

Мы привели лишь отдельные примеры той полемики и борьбы, которая продолжается вокруг творчества М. Горького. И позитивные, и негативные факты равно свидетельствуют о том, что попытки предать Горького и его наследие забвению не удаются сегодня, как они не удавались раньше. Интерес к нему живет и растет, несмотря ни на что. И в этом — знамение времени.

П. ПАЛИЕВСКИЙ

АМЕРИКА ФОЛКНЕРА

К переводу «Осквернителя праха»

Один западный наблюдатель русской литературы говорил, что «фигура Толстого все еще заслоняет горизонт», но чем дальше отходишь, тем лучше видишь за ней, как в горах, другую вершину — Достоевского.

Нечто подобное чувствуем теперь мы, всматриваясь в литературу Америки. За фигурой Хемингуэя открывается Уильям Фолкнер. Такое перемещение интереса, разумеется, умалить никого не может. Вершины остаются вершинами и, выходя на расстоянии одна из-за другой, только ярче обрисовывают направление и свой особенный тип. Но нынешнее настойчивое внимание к фигурам недавнего прошлого говорит иное — что современные писатели, несмотря на технический блеск, удовлетворительного образа Америки дать не могут. Их лица: иронические профессора, разочарованные юноши, художники, бегущие от машинизированной толпы, страдающие преподаватели, дельцы с сигарой в зубах — однообразны и неосновательны.

Но вот, может быть, мы спросим: а где же Америка Тома Сойера и Геккльберри Финна? Где эти люди — отцы семейств, имеющих «устои», которым мошенник и пропойца мог сказать: «Вот вам моя рука. Вы можете смело пожать ее, джентльмены. Еще вчера это была рука негодяя, теперь...» — и они верили, трясли эту руку, и никакой обман не мог их в этой вере пошатнуть; где тетя Полли и благополучный осел Сид, и Ребекка Течер и миссис Сирини Гарпер? Неужто их нет, пропали? Как будто так; говорят, их навсегда выжег чистоган. Посмотрите, например, в «Зиме тревоги нашей», стейнбековской Америке наших дней, человек, окруженный, как дикарь, один, затравленный со своей честностью среди поедающих ее дел; про одну женщину там даже интересно сказано, что «большинство людей скрывает свои пороки; Марджи была озабочена тем, чтобы скрывать свою добродетель». Вот до чего дело дошло. Опустошение заставляет все непохожее на себя притворяться. Сам Твен, когда захотел написать, куда пришли Том и Гек, только оставил в дневнике: «Вспоминают старое время. Жизнь оказалась неудачной. Все, что они любили, все, что считали прекрасным,— ничего этого уже нет. Умирают». По-видимому, то, что пишут современные писатели, правда.

Только что-то не верится, чтобы *вся*.

Чем же держится тогда жизнь огромного народа, где го, чем питается чистоган (не пожирает же он себя)? Все стало жестче и резче, опаснее — но ведь кто-то не дрогнул, и даже не кто-то, а все главное в народе, потому что если бы оно было по-другому, то этот «безумный, безумный мир» давно бы стал таким, каким он выглядит на наиболее ценимых картинах Пикассо. А если дрогнул и не смог вынести, то ведь, наверно, его стенания не выражают еще чувства других людей, и без нашего внимания к ним чем-то внутренне занятых; разве что для литературных набегов они бесполезны: так просто себя не выдадут.

Поставив эти вопросы, читатель американской литературы найдет, что многие из ожидаемых ответов есть у Уильяма Фолкнера. У него эта смутная уверенность получает подтверждение. Задним числом, к счастью, не опоздав намного, так как писались его книги сравнительно недавно, мы узнаем, что за честно разочарованными и стоически выносящими этот «безумный, безумный мир» жили, оказывается, и другие люди, ничуть не помышлявшие — в полной обыкновенности

житейских дел,— что прежние ценности сгорели или устарели, что существовать ими — «бабушкино самообольщенье».

Что Том и Гек не погибли, видно с первых же страниц «Осквернителя праха». Чик Маллисон, о котором здесь идет речь, без всякого со своей стороны желания ведет их линию и растет в том же направлении, что они,— словно из обрезанного корня, не думая, что выходившие до него побеги были кем-то сожжены. Это американский мальчишка всех тех традиций, которые были известны нам из Твена. И встречи, которые его ожидают, начинают повторять для посторонних (для него, разумеется, нет) то, что нужно, кажется, лишь вспомнить: негр, намерение расправиться с ним горожан, чье-то преступление, которое хотят приписать другому, кладбище, разрытая могила... Это внешность, первые приметы, по которым мы узнаем, что цепь не прервалась.

Но обстоятельства, понятно, другие. Это та самая оголенная современность, сквозь которую мир, мелькнувший нам у Твена в счастливую минуту, собирается пройти. Хорошо уже, что он есть, конечно; но главное, что́ его испытает и, как мы привыкли видеть у многих современников, нанесет ему непоправимый удар,— впереди, силы только расставлены.

Но с этого момента только и просыпается фолкнеровская энергия. Мир, оставленный одними за бессилие, как трогательный, может быть, но безнадежный, другими — после безуспешных попыток его от естественных привязанностей оторвать — ославленный гнилым болотом на пути романтиков как обывательский, конформистский, мещанский и пр.,— этот мир поднимается здесь, задетый за живое. Как будто наслушавшись определений из этого списка, он вдруг взял его из рук обвинителя и сказал: «Нет, брат... я давно не читывал и худо разбираю, а тут уж разберу, как дело до петли доходит. Да это, друг, уж не ты ли?»

Другими словами, мы застаем все эти «старые ценности» у Фолкнера в наступлении. После долгих поношений и собственных — «может быть, иначе нельзя» — колебаний они вдруг отвечают на вызов с необычайной решительностью и быстротой развития сил. Если мы сравним, пусть даже бегло и неполно, из того только, что каждый для себя помнит, дух его книг с другими, ему современными на Западе, нас поразит его совершенное презрение к безнадежности и уверенность, что «внешняя осязаемая тьма» преодолима. Это сквозит во всем: и на фотографии во взлете головы, и в каждом человеке, о котором он пожелал нам рассказать, в любом обороте мысли. Новая поросль выжженной земли, этой «Waste Land» Элиота, его люди словно выходят из пепла в самых неожиданных местах, выползают из темных щелей, из грязи; поэтому так долго нельзя было понять, что это, собственно, за копошение, когда все «уже прошло свой цикл» и было героически похоронено литературой, оставшейся «без иллюзий».

Но Фолкнер-то как раз и доказывал, что чистота не погибла, что она имеет силу прорасти грязь, подчинить и обратить ее в свой «состав», что в этом и есть неукротимое существо жизни. Не идеальное, вдобавок, а реальное, совершающееся каждую минуту за соседним окном.

Он призвал для этого своего главного свидетеля — народный характер. Все, что накопилось столетиями неписаных правил, народных убеждений, действует у него — или дремлет, как тяжесть, которая не отпускает действовать произвол, поворачивает его все равно, шлепком, в центр, к главному направлению, и молчаливо учит. Эта молчаливая полнота, неуклонно разворачивающая свой план, производит самое странное и в то же время очень реальное впечатление. В каждом характере, изображенном им, она доказывает — как он выразился об одной из своих героинь — «безразличие природы к колоссальным ошибкам людей».

Но она же и связывает все в целое. Фолкнер считал, что попытки разорвать эту связь обречены, хотя и не безопасны в современности; он постоянно говорил об этом сам и разными голосами в романах, как и здесь, в «Осквернителе праха», через Стивенса: «Очень немногие из нас понимают, что только из целостности и вырастает в народе или для него нечто, имеющее длительную непреходящую ценность,— литература, искусство, наука и тот минимум администрирования и полиции, который, собственно, и означает свободу и независимость и самое ценное — национальный характер, что в критический момент стоит всего»...

Нетрудно видеть, что стремлением охватить цельность была проникнута и его манера писать.

«Мистер Фолкнер,— спросили его на семинаре в Виргинском университете,— что за цель вы преследуете, употребляя длинные предложения вместо коротких?»

«Да ту же самую, что и плотник, выбирающий топор или молоток, примеряясь, как лучше пойдет дело. И еще — каждый так или иначе помнит о смерти, то есть знает, что ему отпущено сравнительно небольшое время, очень малое, чтобы сделать дело; вот и стараешься уместить всю историю человеческого сердца на кончике пера — так можно сказать. В самом деле, не существует ведь никакого *было,* потому что прошлое *есть.* Оно часть каждого мужчины, каждой женщины, причем всегда, каждую минуту. Все его или ее предки, происхождение, все это присутствует как часть его или ее в любом мгновении. Так и человек, характер в какой-нибудь истории в каждый момент есть не только то, что он сам собой представляет, он есть все то, что его сотворило; длинное предложение — это попытка свести его прошлое и, возможно, будущее в один миг, тот самый, в котором он действует».

Звучит это заманчиво, хотя не следует забывать, что Фолкнер в стремлении нагнать недостижимое мало считался и с читателем. Он ничего не усложнял в этом романе намеренно, скорее даже стремился здесь к обратному, но все же в его длинной, свивающейся кольцами, как проволока, фразе неподготовленный человек может застрять

и, не продвинувшись, бросить книгу. По-видимому, это испытание стоит преодолеть. Может быть, решиться даже и, если не вышло первый раз, перечесть роман снова. Таков уж этот писатель: гордец, не принимающий привязанностей наполовину.

Зато через некоторое время можно открыть в его фразе достоинства, которых нет у других. Например, она умеет раздвигать мгновения и долго медленно вести их у самых глаз, а потом вдруг опять взмыть — и все в пределах одной мысли. Это движение одной и той же точки, с которой мы то приближаемся, когда необходимо, то уходим под облака (откуда другой масштаб), но не упускаем предмета из виду, узнаем его разом, без «частей» и классификаций.

Потом она привлекает еще неожиданностью поворотов, естественно и безоглядно следующих за тем, что нужно в данный момент передать. Можно сказать, что здесь у Фолкнера проявляется и какая-то родственная русской литературе черта — жертвовать законченностью формы, если в ней не умещается «дело». Сам Фолкнер видел в этом свою особенность и первое отличие от Хемингуэя.

Отношения между писателями всегда сложны, и лучше на оценки их друг друга не полагаться; но поскольку хемингуэевское направление известно у нас довольно хорошо, стоит, может быть, напомнить, что сказал об их разнице Фолкнер, тем более что каждый порознь из них не способен обнаружить столько отправных для мысли современного человека моментов, как они оба, но в сопоставлении. Фолкнер отвечал японским студентам на вопрос о пятерке ведущих писателей США:

«Я назвал Хемингуэя последним, потому что по удачно сложившимся обстоятельствам или благодаря хорошим учителям он выработал себе стиль, в котором чувствовал себя как дома и не делал ошибок, потому что он не рисковал, как мы рисковали».

Речь идет, разумеется, о литературном риске. Никто не посмел бы отозваться так о способности Хемингуэя рисковать собой. Когда один критик, находившийся во время испанских событий в Америке, что-то засомневался в отношении Хемингуэя к республиканцам, Хемингуэй только сказал: «А, этот героический трибун... должно быть, он бережет себя до следующего там движения».

Однако в художественном смысле фолкнеровский отзыв при всей его чисто американской манере сразу вышибить соперника из седла действительно указывает на некоторые свойства Хемингуэя-писателя. Есть что-то справедливое в намерении сказать, что и в литературе он был чемпион. Он действительно хотел прежде всего, и не скрывал этого, написать «хорошую книгу». Написано им было образцовых не одна, а несколько — за исключением тех, что вынимают теперь из сейфа (сам он их все же оттуда не выпускал). Фолкнер тем временем знавал самые мрачные срывы и начинал далеко не с самостоятельных путей. Пока Хемингуэй, как Байрон XX века, заслуженно приковывал внимание мира своими скитаниями, смелым участием в борьбе и точно схваченным настроением целых поколений, Фолкнер, упрямый провинциал, сидел в своем штате Миссисипи и яростно не соглашался с «духом поколений»; писал о том, что должно бы их снова — из «потерянных» — найти. Нельзя сказать, чтобы это ему всегда удавалось. Но очень многого, как мы теперь видим, он достиг.

Во всяком случае, как бы ни шел дальше этот спор (ничьим поражением он, естественно, кончиться не может), очевидно, что новое открытие Америки, совершенное Фолкнером, может обогатить самую придирчивую современность. Потому что у него есть то, чего не найдешь ни в справочниках, ни в текущих фактах, ни в газетах, ни — увы! — в современных романах: целое Америки, ее образ, атмосфера. По ним угадывается многое лучше, чем из доказательств — например, тех, что доходят до нас из схватки в темноте, до сих пор ведущейся вокруг преступления в Далласе. Роман «Осквернитель праха» едва ли не глубже открывает нам пока «расположение сторон».

Что еще необходимо знать о Фолкнере, пока не вышла у нас его биография: он родился в 1897 году в Нью-Олбани, на юге США. С 1902 года жил в Оксфорде того же штата Миссисипи, покидая его очень редко. Умер в 1962 году, хотя был уверен, что проживет до ста. Написал восемнадцать романов (еще четыре сжег); лучшими считаются «Шум и ярость» (1929), «Свет в августе» (1932) и все тот же «Осквернитель праха» (1948). Был нелюдим; после его смерти обнаружили комнату нераспечатанных писем. Но с 1950 года, по получении Нобелевской премии, стал появляться в аудиториях и произнес несколько блестящих речей. Из писателей высоко ставил Достоевского («Он не только сильно повлиял на меня; я получил громадное удовольствие, читая его, и все еще перечитываю каждый год или около того»).

О происхождении «Осквернителя праха» рассказал так:

«Шел потрясающий поток детективных историй, и мои дети непрерывно их покупали и тащили домой. Я натыкался на них повсюду. И мне пришла в голову мысль... о человеке, который сидит в тюрьме, его собираются повесить, а помочь ему некому, ему ничего не остается, как быть детективом себе самому. За ней сразу явилась другая мысль, что этот человек, должно быть, негр. Потом возник характер Льюшеса — Лукаса Бичема. И отсюда пошла книга. Идея была — дать человека в тюрьме, который не в состоянии нанять детектива, не может нанять одного из этих крепких парней, которые меняют женщин и изумительно пьют; он не знает даже, что ему отвечать. Но как только я стал думать о Бичеме, он стал сам управлять историей, и эта история получилась уже другой, отошла от первой детективной идеи, с которой я начал».

П. ПАЛИЕВСКИЙ
АМЕРИКА ФОЛКНЕРА

Эта «другая история» теперь перед нами. Она наиболее простая из всех Фолкнером написанных (если говорить о романах). Герои, в ней действующие, встречались и раньше: Чик Маллисон впервые явился в «Городе» (1957)*; адвокат Стивенс стал участвовать почти во всех происшествиях Йокнапатофы еще со «Света в августе» (1932). Впрочем, это различие также несущественно, так как Фолкнер считал, что все его люди живут в одном округе, друг с другом связаны и в любом романе или рассказе их присутствие сказывается, упомянуто об этом или нет,— как в жизни. Но все же существование этих людей не было вполне объективным и тем более независимым: они менялись вместе со своим творцом даже характерами, так что ему не всегда удавалось свести концы с концами.

После войны, во время которой он написал всего один рассказ, Фолкнер намного упростил свой стиль. Случались, конечно, и теперь крайне усложненные книги, вроде «Притчи» (1954), но в целом наступило прояснение; он стал возвращаться к уже испробованному, чтобы переписать ту же тему убедительней, чище. Те самые вечные ценности, на которых он настаивал всегда, но нередко отвлеченно, употребляя символы и далекие параллели, стали теперь уравновешенно и точно умещаться в реальные события или лица. Может быть, этому помогало то, что для других своих, еще не нашедших образа, мыслей он получил иной выход: статьи, беседы, интервью. Тут раскрылось его, как выяснилось, тщательно продуманное мировоззрение и им самим признанная литературная традиция: «Если и есть направление, к которому я принадлежу, то это направление гуманизма».

«Да, никогда не описывал зло ради самого зла; описывать зло можно лишь для того, чтобы высказать какую-нибудь истину, которую вы считаете важной. Бывают времена, когда человеку необходимо напомнить о зле, чтобы исправить и изменить положение. Нельзя постоянно говорить ему о добре и красоте. Я думаю, что писатель, поэт, романист не может быть простым хроникером человеческих поступков — он должен дать человеку какое-то понятие о том, что человек может быть лучшим, чем он есть. Если писатель вообще к чему-нибудь призван — так это сделать хоть немного лучшим тот мир, который застал, сделать все, что он может, всеми известными ему средствами, чтобы освободиться от зла... это его задача. И не только описанием приятных вещей, он должен открыть истоки — указать на зло, которое способен совершить человек, и ненавидеть себя за это, и потом все-таки восторжествовать, выстоять, выдержать и всегда верить, что он может быть лучшим, чем он есть, и лучшим, чем он, может быть, будет на самом деле».

---

* Книга писалась в 30-е годы.

БУНТУЮЩЕЕ ИСКУССТВО

Интерес к кинематографу латиноамериканских стран вырос не только на американском континенте, но и в Европе. В этом смысле характерно, например, что почти одновременно французский еженедельник «Леттр франсез» опубликовал интервью с ведущим бразильским режиссером Глаубером Рошей, а итальянская газета «Аванти» напечатала его статью и статью известного аргентинского режиссера Фернандо Бирри. Поток откликов и критических рассуждений по поводу латиноамериканского кинематографа резко возрос сейчас, когда окончился фестиваль латиноамериканского кино в Виньядель-Мар (Чили).

Авторы всех откликов и газетных статей признают латиноамериканское кино сложившимся и самостоятельным явлением. Это утверждает каждый из деятелей латиноамериканского кинематографа, определяя по-своему то общее, что придает цельность понятию «латиноамериканское кино». Фернандо Бирри, например, заявил следующее:

«Мы не один год боролись за создание единого латиноамериканского фронта, где новые национальные кинематографии нашли бы общую точку опоры, отправляясь от которой они смогли бы устранить скелеты динозавров и лужи нефти, преграждающие им путь. Такая точка соприкосновения между ними существует — это ненависть к неоколониализму, к националистическим олигархиям, к империализму. Общий фронт прогрессивных сил стал уже действительностью; он живет в сознании деятелей кино Латинской Америки».

И по духу, и по терминологии это высказывание скорее напоминает программу политической партии, нежели традиционный манифест нового направления в искусстве. Можно объяснять это высоким накалом политических страстей, бушующих сейчас в странах Латинской Америки. Обращение к политике чрезвычайно характерно для всех деятелей молодого латиноамериканского кино. Политический акцент заметен и в статье Глаубера Роши «Эстетика голода против этики прибыли», напечатанной в «Аванти».

«В 50-е годы говорили о мексиканском кино. В начале 60-х — об аргентинском, затем о кубинском, потом о бразильском. Сейчас говорят о латиноамериканском кино,— пишет Роша.— И когда о нем говорят, имеют в виду не только особенности формы. Начинает распространяться сознание латиноамериканской общности. Идея Латинской Америки берет верх над местным национализмом. Существует общая проблема — нищета. Существует общая цель — экономическое и культурное освобождение. Деятели кино все сильнее ощущают необходимость создания латиноамериканского кино, острого, воспитывающего, эпичного, революционного. Такого кино, которое не знало бы границ, разделяющих латиноамериканские страны, и которое на общем для них языке говорило бы об их общих проблемах».

Здесь ясно вырисовывается та роль, которую призван, как считают оба режиссера, играть кинематограф в общественной жизни латиноамериканских стран.

Речь идет о громадном значении кино для национальных культур латиноамериканских стран. «Новое кино» стало и орудием в политической борьбе (к чему действительно стремились его создатели), и предметом ожесточенной дискуссии. Наверное, этим и объясняется тот факт, что все без исключения участники диалога уделяют столько внимания противникам своего детища. Г. Роша в своем интервью, напечатанном в «Леттр франсез», поднимает вопрос о враждебном истинному духу искусства коммерческом кино.

> «Я всей душой отрицаю только то в кино, что толкает народ к рабству или помогает продлевать рабство, а именно этим всегда и занималось коммерческое кино».

В своей статье Роша называет в качестве врагов «нового кино» эстетизм правящей клики и голливудскую эстетику оглупления.

Не менее единодушно молодые вожди нового латиноамериканского кинематографа прокламируют его цели.

> «Меня в политическом кино интересует сопоставление точек зрения, полемика на разных уровнях, касающаяся цивилизации и образа жизни,— заявляет Г. Роша в «Леттр франсез».— Речь идет о том, чтобы покончить с мифами, которые во всех сферах культуры порабощают сознание народа».

Более конкретно звучит выступление Ф. Бирри; в ответ на вопрос: «Какое кино нужно слаборазвитым народам Латинской Америки?» — он говорит:

> «Такое, которое будет способствовать их развитию. Нам необходимо создать нового человека, новое общество, новую историю, а потому и новое искусство, и новое кино. Срочно. Из материала нашей действительности — из жизни слаборазвитых стран Латинской Америки. Для описания наших стран всегда использовались готовые схемы иностранных капиталистов или их местных прислужников. Наша задача: встать перед действительностью с камерой в руках, документировать действительность, документировать низкий уровень нашего развития. Кино, вступившее в заговор с нашей недоразвитостью,— это недокино».

Из всех функций кинематографа прогрессивные режиссеры в Латинской Америке выбирают участие в политической борьбе, весь пафос их выступлений направлен на решение политических вопросов средствами кино.

Борьба за независимость выдвигает необходимость единства политических сил. Естественно, что в связи с этим требованием режиссеры латиноамериканского кино акцентируют прежде всего общие, объединяющие элементы национальных кинематографий. Что же касается вопроса о национальном своеобразии каждой страны и ее культуры, то он поднимается крайне неохотно. Только статья Бирри содержит несколько строк, посвященных этой проблеме:

> «Нам не следует забывать: при всем, что есть общего между латиноамериканскими странами (я имею в виду отсталый экономический базис), настал момент отдать себе отчет в различии путей, которыми шло историческое развитие отдельных латиноамериканских наций. Игнорировать эту сторону дела было бы недопустимым упрощенчеством».

При знакомстве с выступлениями латиноамериканских режиссеров бросается в глаза, что они, перечисляя объединяющие элементы, общие цели, общих противников, рассматривают все проблемы исключительно с политической точки зрения, почти не затрагивая вопросы эстетики, почти не пользуясь ее терминами.

Тем интереснее для нас выглядит в их статьях все, что относится к поэтике «нового кино», к его истокам и традициям. Если мы не находим у молодых латиноамериканских режиссеров изложения их собственной эстетической программы, то какие-то ее элементы можно разглядеть, когда они высказываются о традициях, которым следуют, или о художественном языке своих произведений. Один из самых известных фильмов «нового кино» — это «Черный бог и белый дьявол» бразильского режиссера Глаубера Роши. Критик Мишель Капденак из еженедельника «Леттр франсез», имея в виду этот фильм, задал ему вопрос: «...Вы беспрестанно черпаете из исторической и литературной традиции, из легенды и «романсеро»; как осуществляется у вас это соединение литературы и кино, поэзии письменной и зримой?» В ответ Роша заявил следующее:

> «Черный бог» — это отражение прошлого нашего народа до 1940 года. Я в нем ничего не выдумал, все правда.. Я вдохновлялся «романсеро», так как это народная литература. Это традиция очень сильная, она передается слепыми певцами в деревнях или распространяется с помощью маленьких книжек, продаваемых на ярмарках... Это художественная форма творчества бразильских крестьян. Таким образом, вся метафорическая сторона фильма, его поэтика вы-

шли из народной легенды, но в то же время я воспроизводил лишь реальные события».

Обращение к народным традициям характерно не только для Роши, но и вообще для молодых режиссеров бразильского кино.

В последнее время намечается серьезная перспектива для развития фольклорных традиций в кино, интерес к ним растет. Начинаются попытки более глубокого и серьезного осмысления культуры народов Латинской Америки в целом, происходит переоценка и изменение культурно-художественной перспективы. Мы можем судить об этом по ответу, который дал Г. Роша на вопрос «Леттр франсез»: «Какие у вас ближайшие планы?»

«Я готовлю сейчас фильм о разрушении индейской цивилизации завоевателями. Индейцы — настоящий культурный источник цивилизаций Америки. Я, вероятно, буду снимать не в Бразилии. Это будет оригинальный фильм на основе исторических материалов. Проблема имеет глубокое современное звучание. Я хочу сделать фильм вне времени, придать ему поэтическую структуру...»

Однако латиноамериканский кинематограф не ограничивается обращением только к фольклорным традициям своих народов: критики обычно указывают на влияния и латиноамериканских авторов, и европейских. В том же интервью Роша сказал:

«И в самом деле, в «Черном боге» есть большое влияние литературы и поэзии Бразилии и Латинской Америки. Кроме того, я чувствовал на себе влияние Эйзенштейна, но это было в большей степени влияние его теорий, его статей, которые восхищали меня еще в юности, чем его фильмов, сыгравших определенную роль в моем идейном развитии, так как в них я увидел зачаток глобальной концепции культуры, неотъемлемой частью которой является кино».

Более подробно о влияниях говорит Ф. Бирри:

«Надо ли подчеркивать, что эстетикой нового латиноамериканского кино была эстетика критического реализма, а нашими маяками Лукач и Брехт? Надо ли напоминать, что современный интеллектуальный авангард Латинской Америки шел к зрелости через модернизм, леттризм, сюрреализм, дадаизм, креасьонизм? Что наша молодость была буквально дезориентирована Джойсом, ранена Рильке, смущена Лотреамоном, озарена Уитменом? Что нашей кинематографической азбуке мы учились по «Кабинету доктора Каллигари» и по «Гражданину Кейну»?»

Эти слова представляют для нас глубокий интерес. На основе слов Бирри мы можем разобраться в некоторых важных проблемах «нового кино».

Здесь перечислены многие течения и немало крупных имен в искусстве и литературе двадцатого века. Каждое течение, каждое имя связаны, очевидно, с этапами творческого созревания современных латиноамериканских режиссеров. Приведенные имена, перечисленные течения зачастую совершенно несовместимы между собой, их эстетические программы полярно противоположны. Творческий путь молодых кинорежиссеров знаменовался резкими поворотами, сменой творческой ориентации, метанием от одних духовных ценностей европейского искусства к другим. Все это свидетельствует об их неустойчивости, о поисках почвы для своего искусства. Страстный, глубокоэмоциональный тон свидетельствует о том, как болезненно переживают до сих пор молодые деятели латиноамериканского кино свою несамостоятельность в процессе творческого становления, хотя сейчас они уже, по их собственным словам, обрели почву под ногами. Это произошло, с одной стороны, в результате обращения к поэтике народного творчества, а с другой стороны — к политической тематике, к злободневной действительности латиноамериканских стран. Всецело в русле этих идей надо рассматривать выступление Ф. Бирри:

«Новое в латиноамериканском кино тяготеет к воспитывающему искусству не потому, что не знает «искусства для искусства» (пусть читатели вложат максимум иронии в эти кавычки). Ему диктует такой курс сознание нашей отсталости, которая является общественно-экономической, а отнюдь не интеллектуальной».

Отвергая ученическую роль, которую нередко отводят деятелям кино Латинской Америки, Ф. Бирри в то же время выдвигает очень существенные претензии к европейской критике.

«Если говорить о Европе, то здесь, за редкими исключениями, прежнее инстинктивное пренебрежение основывалось на абсолютном неведении зрителей. В противовес этой позиции в последнее время можно наблюдать другую, ничуть не в меньшей степени являющуюся следствием дезинформации о латиноамериканской культуре и не в меньшей степени оскорбительную для латиноамерикан-

ского интеллигента. Она состоит в снисходительном похлопывании по плечу, в «признании» законным такого положения в области культуры, которое отличается от их собственного (новое латиноамериканское кино — кинематография «отсталости», эстетика голода, этика насилия, в противоположность неокапиталистическому массовому кинематографу)».

Бирри обвиняет критику,

«которая, на словах проповедуя полную эстетическую свободу, на деле требует от латиноамериканского кино ангажированности на уровне сюжетов и тем. Предвзятость этой критики такова, что когда в латиноамериканских фильмах (таких, как «Земля в трансе» или «Вызов») сельская проблематика уступает место темам и сюжетам, взятым из городской жизни, это рассматривается как покушение на исключительную собственность замкнутого в самом себе европейского интеллекта (речь идет о некоммуникабельности и других мифах)».

Короче говоря, латиноамериканские режиссеры хотят, чтобы европейская критика судила их фильмы, применяя те же самые критерии, которые она использует при оценках европейского кино. Кроме того, европейская критика вынуждена выслушать упрек в несерьезном по существу подходе к проблемам латиноамериканской культуры, в недооценке ее реальных ценностей — недооценке, которая в своем крайнем выражении граничит с обвинением в интеллектуальной отсталости.

Если в Европе широко распространяется превратное представление о латиноамериканском кинематографе, то, как объясняет все тот же Бирри,

«о Соединенных Штатах лучше умолчать. Если не говорить о нескольких сеансах, организованных Музеем современного искусства в Нью-Йорке, и нескольких других, устроенных по инициативе антиконформистского меньшинства, латиноамериканские фильмы, которые показываются в США, можно сравнить с мясными консервами. Они демонстрируются в кинотеатрах, специализирующихся на порнографии и предназначенных для испаноязычных цветных зрителей».

Проблема информации о латиноамериканском кино и проблема его распространения связаны с широким кругом вопросов, которые относятся к деятельности кинопроката. Молодые создатели латиноамериканского кинематографа прекрасно отдают себе отчет в важности этих проблем и уже достигли некоторых успехов в завоевании прочных позиций на фронте распространения собственных фильмов.

История борьбы за свободный прокат для прогрессивного кино в Латинской Америке началась в 50-х годах. Тогда в Мексике была сделана первая попытка создать независимую от США кинопромышленность. Под контролем государства была организована фирма «Пелмекс», которая сумела проникнуть на рынок почти всех латиноамериканских стран. Но вступив в конкуренцию с продукцией Голливуда, мексиканская кинематография основывалась на тех же самых принципах, что и ее противники. Вся продукция создавалась по голливудской формуле: основные темы — секс и насилие. В результате последовала агония мексиканского кино.

Вторая попытка была сделана в Аргентине в начале 60-х годов. Аргентинские фильмы встретились с конкуренцией как Голливуда, так и мексиканского «Пелмекса», который скупал аргентинские фильмы, не показывая их на широком экране. Уже тогда определилась насущная необходимость общеамериканской системы кинопроката. Попытка аргентинцев оказалась неудачной еще и потому, что их эстетика, как пишет Г. Роша,

«не вытекала из раздумий об аргентинской действительности, а следовала тематике и техническим приемам европейского кино тех лет. В результате начали появляться фильмы, художественно претенциозные, политически беззубые и коммерчески разорительные. Естественно, что неприятие этих фильмов публикой задушило их внутри страны, а конкуренция «Пелмекса» сделала невозможным их прокат в остальных странах континента; что же касается международного рынка, то он не принял этих фильмов из-за их эпигонского характера...»

Третья попытка — бразильское кино. Еще в середине 50-х годов в Сан-Паулу организовалась студия «Вера-Крус», которая дотянула только до 1957 года. В том же году возникла новая независимая студия в Рио-де-Жанейро под руководством Перейра дос Сантоса. Свою деятельность в студии он начал фильмом «В Рио 40 градусов». С этого момента бразильское кино обратилось к политическим проблемам, выступило против экономической и культурной отсталости, и ему удалось выстоять в борьбе против всемогущего североамериканского кинопроката. Первые фильмы бразильского «нового кино» по вполне понятным причинам не были приняты в прокат. Бразильские продюсеры поняли, что им грозит, и организовали фирму проката «Дифильм». Душой и создателем этого предприятия стал Луис Карлос Баррето. «Дифильм» организует прокат фильмов внутри страны и координирует его на международном рынке. Для

Латинской Америки это было подлинной революцией в кино. «Дифильм» создал рынок для «нового кино». Более того, ему удалось создать и воспитать публику, «которая,— по словам Г. Роши,— отворачивается от коммерческого кино и отдает все большее предпочтение острому, проблемному бразильскому фильму». Пример «Дифильма» подействовал заразительно и на другие страны Латинской Америки: в Аргентине и Уругвае появилось латиноамериканское общество проката под руководством прогрессивных продюсеров Вальтера Ачугара и Эдгардо Пальеро. Они заимствуют методы бразильского «Дифильма», а бразильское кино, со своей стороны, стремится передать свой опыт другим латиноамериканским странам, чтобы помочь рождению в них подлинно национальной кинематографии.

Растущий международный престиж бразильского кино играет важную роль в защите киноискусства от цензурных ограничений. Как сказал Г. Роша,

> «бразильская цензура безусловно очень груба, но она не является предварительной и бессильна во время работы над фильмом. Это одна из немногих демократических свобод, которыми мы располагаем».

У Роши были все основания сделать такое заявление, так как запрет, наложенный на его последний фильм «Земля в трансе», был отменен очень быстро в результате волны протестов как внутри страны, так и в международной печати. Пример бразильского кинематографа ясно доказал остальным странам Латинской Америки, что борьба в этом направлении возможна.

Упомянутый выше фильм Г. Роши «Земля в трансе» — одно из бесспорных достижений «нового кино», поэтому на нем стоит остановиться подробнее. Вот как сам автор рассказывает о фильме:

> «Земля в трансе» — это выражение всеобщего кризиса, исторического, социального, психологического. Здесь запечатлен момент, когда традиционные ценности уже не приемлются, но еще не осознаны другие ценности... Состояние «транса» — это переходное состояние, предшествующее революции, и оно для многих — душераздирающая фаза размышлений, колебаний, подготовки, когда стремятся выработать более ясную точку зрения».

Интересно, что слово «транс» почти моментально распространилось по страницам американской и европейской печати. Писали о «карнавале в трансе», о «фестивале в трансе», об «обществе в трансе» и т. д. Наконец, и сам Г. Роша употребил свой термин в более широком смысле: он назвал «новое кино» выражением культуры в трансе. Подобная популярность слова «транс», при всей его неточности и приблизительности, представляется следствием того, что молодое бразильское кино сумело выразить очень важную и глубокую тенденцию современной культуры, характерную для целого ряда стран Латинской Америки. В этом одна из заслуг «нового кино», поэтому оно вызывает все больший интерес на всех материках.

А. ГРИБАНОВ

КУДА ИДЕТ ИТАЛЬЯНСКОЕ КИНО?

В один из летних вечеров далекого шестидесятого года в римском киноклубе «Опен-гейт» собрались привычные посетители литературного салона «Воскресных друзей» Марии Беллончи.

На трибуне спокойно сменяли друг друга ораторы, и, казалось, ничто не могло нарушить обычной атмосферы сдержанных аплодисментов, благовоспитанных улыбок, отточенных похвал, скромных умолчаний.

Но вот к микрофону подошел поэт, романист, режиссер Пьер Паоло Пазолини. «Внемлите мне, сограждане, друзья...» — начал он по-английски, а затем прочел 188 строк своей «горькой шекспировской шутки», своей «надгробной речи над трупом итальянского реализма». Блестящая и беспощадная ирония поэта была в то переломное для итальянского искусства время направлена против тех, кто предал «великую идеологию реализма», искусство послевоенной Италии, в котором, по словам Пазолини, «звучала боль пролетария», «кипела страсть марксистов», искусство, на котором «лежала печать пролитой партизанской крови».

Рожденное очистительной бурей Сопротивления, искусство итальянского нового реализма стало, как отметил Марио Аликата в своей речи на III съезде советских писателей, «тем художественным направлением в Западной Европе, в котором с наибольшей силой выявились важные сдвиги в сознании широких кругов интеллигенции, обусловленные антифашистской борьбой, движением Сопротивления и стремлением к глубокому социально-политическому обновлению».

Большие фильмы итальянских режиссеров-неореалистов — подлинное открытие новых пластов действительности — теперь общепризнанные шедевры мирового кино.

Естественно, что анализ итальянского киноискусства сегодня неизбежно связан не только с оценкой «неореализма», но и с выявлением собственного отношения к тому, чем было в те годы кино Италии. И в этот анализ прежде всего входит выяснение причин столь быстрой и отнюдь не столь естественной кончины «неореализма», причин отхода многих итальянских художников от реалистических путей развития киноискусства.

Рассмотрению этих вопросов уделено должное внимание в дискуссионных статьях о путях итальянского кино, опубликованных в ежемесячнике итальянских коммунистов «Контемпоранео».

«В чем отличие итальянского кино сегодня от кинематографии тех «трудных» лет?» — спрашивает журнал у Чезаре Дзаваттини, у молодого, приобретшего сегодня в Италии широкую известность режиссера Марко Беллоккьо и у других работающих сегодня в итальянском кино художников.

Вот ответ Дзаваттини — человека, с именем и трудом которого связаны крупнейшие достижения итальянской кинематографии:

> «Я неохотно отвечаю на ваш вопрос, потому что полон сомнений и сам испытываю чувство вины... Были ли мы в те годы достаточно мужественны и жестоки? Не сузили ли мы чрезмерно наше поле зрения?..
>
> Тем не менее коренное различие между двумя периодами в кинематографии не есть различие в людях и в фильмах; речь идет о различии между политическим климатом, в котором мы работали в те годы, и политическим климатом, в котором мы работаем сегодня... В те годы, как всегда бывает в ключевые периоды, мы скорее интуитивно, чем разумом, поняли, что любая акция в искусстве или в интеллектуальной жизни содержит в себе критику традиционной роли, отведенной культуре. Разграничение между культурой и политикой казалось нам препятствием к формированию нового сознания, стремящегося к немедленному осуществлению идей, созревших в нем.
>
> ...Приводимые здесь причины, помешавшие итальянскому кино сохранить своеобразие, бесспорны, но они касаются не столько кинематографии, сколько политического облика страны, ...обусловившего сегодня «утрату жизненности» («девитализацию») кино... В те времена существовал итальянский способ видения действительности. Если от него осталась хоть искра, то ее следовало бы сохранить и разжечь в сегодняшнем темном лесу...»

Совсем по-иному отвечает на тот же вопрос молодой режиссер Беллоккьо, автор широкоизвестных фильмов «Кулаки в карманах» и «Китай близко».

> «В те годы я еще ходил в школу, вдобавок ходил в провинциальное духовное училище.. — вспоминает он.— Причины ухудшения кинематографии заключены в ставшей хронической болезнью неспособности режиссеров среднего поколения оторваться от собственной молодости для того, чтоб оценить ее менее сентиментальным и более критическим образом, трезво осознать, чем были для них фашизм, Сопротивление, послевоенные годы, то есть вся рассказанная неореализмом история Италии».

Другой известный режиссер молодого поколения, Элио Петри, отмечает, что сегодня

> «авторы лишены основополагающего убеждения в том, что их фильмы могут в чем-то помочь изменению существующего порядка вещей». Ими владеет «ощущение бесполезности собственной работы. Но, впрочем,— спрашивает Петри,— кто сегодня свободен от этого ощущения?»

Вопрос об отношении к неореалистическому искусству не только в кинематографии, но и в литературе, и в живописи приобрел в Италии особую остроту после возникновения весьма активных в общественном и критическом плане группировок неоавангарда, которые с подчеркнутой непримиримостью отрицают какие-либо художественные результаты неореализма.

> «Давно пора было покончить с импортом сицилийских крестьянок и бандитов из Сардинии»,— полемизируя с автором этих заметок, заявил на страницах «Фьера леттерария» поэт Нанни Балестрини.

Причины, приведшие к концу неореализма в итальянском кино, к отходу от реализма многих художников Италии, большинство авторов усматривает в тех социальных переменах, которые произошли в стране. У многих художников угасли надежды на возможность быстрых социальных перемен; вера в общественное предназначение искусства сменилась сомнением в его действенности — вот отчего исчезла та «категория надежды», о которой говорил Пазолини.

Все чаще стали звучать призывы «деидеологизировать» искусство, отказаться от его «ангажированности».

Представители крайних неоформалистических течений открыто отрицают и коммуникативную функцию искусства, пытаясь обосновать свои взгляды некоторыми новейшими научными теориями.

Одним из важнейших мотивов неореалистического кино была ставшая реальностью в самые трудные годы человеческая солидарность в беде и борьбе, чувство взаимной поддержки, участия, дружбы.

Значение этого мотива выходит сегодня за рамки простой регистрации того действительно охватившего большинство итальянцев чувства общности, которое хоть и недолго, но преобладало в социальной жизни страны.

Тема солидарности, тема участия в чужой судьбе, чужой беде, воплощенная в лучших произведениях неореалистического кино, теперь воспринимается в своей прямой противоположности сегодняшнему искусству, столь часто выражающему «некоммуникабельность», невозможность общения человека с человеком, утерянную связь человека не только с другими людьми, но и с окружающим его миром вещей.

И, разумеется, итальянская кинематография испытала на себе влияние «культурной индустрии» со всем ее сложным и гибким аппаратом идеологического и экономического воздействия.

Оценивая результаты этого воздействия, известный кинокритик-коммунист Мино Арджентьери, открывающий дискуссионные страницы «Контемпоранео» статьей «Куда идет итальянское кино?», утверждает, что «итальянское кино тяжело больно» и что сегодня капиталистическая «киноиндустрия одержала победу над мощью наиболее плодотворных идей».

> «Итальянское кино,— пишет он в этой статье,— сегодня неузнаваемо, пять или шесть приемлемых фильмов, выпускаемых ежегодно, ничего не меняют в общем положении вещей. Сегодня в нашей стране существуют две кинематографии: одна в какой-то мере сохраняет связи с современной культурой, имеет свою проблематику и предназначена для элиты, другая же носит черты самой плоской и провинциальной «субкультуры». Если первая исходит из позиций антиконформизма, то кинематография, работающая на широкого потребителя изделий «культурной индустрии», отличается инфантильностью, однообразием своих клише и, главное, своей способностью «устранять любое драматическое начало, смягчать все на свете, успокаивать и обманывать сознание, хамелеонствовать и ловчить...»

Такого рода кинематография полностью интегрирована «культурной индустрией», превратившей ее и в средство отвлекающего идеологического воздействия на массы, и в источник получения крупных прибылей. Такая оценка верна даже в тех случаях, когда режиссерам удается внедрить в развлекательные фильмы самого низкого пошиба «унции демократической и народнической проповеди».

Подобные фильмы, на первый взгляд служащие лишь целям развлечения, по мнению Арджентьери, давно перешагнули границу, отделяющую «разум от идиотизма», но они далеко не безобидны идеологически. Вторгаясь в область «здравого смысла, создавая модели поведения человека, преподнося ему этические нормы в пилюлях, закрывая перед ним возможность познания, превращая идеи в товар, они осуществляют свое идеологическое воздействие на зрителя». Опасность такого рода кинематографии еще более возрастает в условиях, когда часть кинокритики, служащая интересам той же «культурной индустрии», отказывается от какой-либо действенной борьбы с одурманивающим кино.

Пользуясь установившейся в последнее время терминологией, Арджентьери причисляет к «интегрированным» тех «коллаборационистов Голливуда», которые создают кинематограф с «застывшей на лице идиотской улыбкой».

Художников иного толка, режиссеров, экспериментирующих, критикующих капитализм с позиций нового авангарда, выражающих свое «катастрофическое» видение современного мира, он причисляет к «провозвестникам апокалипсиса» («apocalittici»), как бы отмежевывая их тем самым от «интегрированных» коллег из коммерческого кино. Это терминологическое нововведение, впрочем не ограниченное кинематографом, кажется нам неверным по существу и основанным на ложном представлении об идеологии современного капитализма, важнейшей чертой которой стало, на наш взгляд, именно стремление к «всеобъемлющей интеграции», к включению в свою систему и направленной против самой системы критики, которую идеологи капитализма тем самым стремятся нейтрализовать.

Идеологи современного капитализма отводят искусству роль безопасного и безобидного шута, которому дозволено все, кроме воссоздания подлинной цельности мира и человека, отрицанием которой является сама система, легко «проглатывающая» направленную против нее критику, легко ее перемалывающая, превращающая саму критику системы в один из предметов того же потребительского кругооборота, обеспечивающего ее функционирование.

Вот почему нам кажется, что некоторые формы сегодняшнего авангардного искусства столь же (хотя, конечно, по-другому) «интегрированы» индустрией, как и фильмы, маркой которых стала блаженная улыбка идиота, или иные разновидности современного «кича».

Мино Арджентьери не обходит в своей статье и другой немаловажный вопрос— сторонники неоавангарда, выступающие с позиций «деидеологизации» искусства, нередко кичатся крайней левизной своих собственных политических взглядов, порой неплохо сочетая свое «бунтарство» со служением капитализму. Словом, как пишет о них Арджентьери, это — «маоисты в кафе», на словах — мятежники из мятежников, «а на деле — люди, спокойно устроившиеся на доходных местечках капиталистической системы».

Такого рода экстремистов из рядов авангарда, у которых цитатник Мао в одном кармане, а чековая книжка в другом, легко сегодня встретить не только в кино, но и в литературе, не только в Италии, но и в других странах Запада.

Но, конечно, не в них и не в этом дело. Художникам Запада, какой бы внутренней честностью и талантом они ни обладали, сегодня и впрямь нелегко противостоять гибкой агрессивности идеологов современного капитализма, сложной машине потребительской «культурной индустрии».

О некоторых аспектах ее деятельности в области кинематографии интересно рассказывает на страницах «Контемпоранео» критик Сандро Дзамбетти, католик, автор очерка «Новое лицо идеологии «порядка».

Причины кризиса итальянского кино Дзамбетти видит прежде всего в его подчинении идеологии современной капиталистической системы. В коммерческом кино проявляется, по его мнению, особая форма идеологической «завербованности». «Стремление «отвлечь» зрителя от действительности,— пишет Дзамбетти,— это довольно старая и давно апробированная идеологическая операция», хотя те, кто ее осуществляет на деле, могут этого и не осознавать... Определенная линия поведения, при всей разнице в обстоятельствах и методах, является, по существу, стремлением к отчуждению общественного мнения от проблем итальянской жизни и человеческого существования вообще.

По мнению Дзамбетти, так называемое «развлекательное» кино сегодня все в большей степени направлено к воспитанию того образца человеческого поведения, который нужен крупным капиталистическим корпорациям. У человека не должно быть никаких интересов за пределами интересов корпорации, которой он служит. Управляющие обществом монополисты и технократы стремятся свести все существование человека к биному «труд — развлечение», стремятся

> «освободить человека от чувства ответственности за все, выходящее за эти пределы, усыпив в нем любые иные побуждения, сделав невозможным осознание человеком своего гражданского долга и лишив его способности к анализу».

Однако идеологи системы отдают себе отчет и в опасности такого воздействия.

> «Усыпленные могут внезапно проснуться,— пишет Дзамбетти,— и тогда, приученные к безответственности, они созреют для анархического взрыва».

Следовательно, нужны предотвращающие такую возможность идеологические коррективы — нужен позитивный идеал, который сегодня вполне укладывается в рамки фильмов типа «вестерн» и шпионских фильмов (эти две категории составляют половину выходящей на экран кинопродукции).

Если коммерческое кино прежних времен исходило из резкого, контрастного противопоставления «добрых» — «злым», «жертв» — «убийцам», «шерифов» — «преступникам», не оставляя между ними ни малейших переходов, то для сегодняшней кинематографии характерно уничтожение этой полярности. На экранах все чаще появляется фигура «bounty killer» («великодушного убийцы»).

В чем же, по мнению Дзамбетти, причины отказа «развлекательного» кино от одной из своих главных установок?

> «Перед лицом происходящих сегодня в мире конфликтов с их документированными зверствами все трудней становится утверждать, что одна из враждующих сторон является носительницей всех добродетелей, все трудней становится скрывать гигантскую игру интересов, которая прикрыта торжественным провозглашением принципов. Напалм, пытки, борьба за рынки гораздо трудней поддаются идеализации, чем пики и щиты старых рыцарей».

Экран сегодня как бы объясняет и предупреждает — пусть убийцы и не слишком почтенные люди, но в конечном счете от них зависит восстановление «порядка», и, значит, нужно быть на их стороне — значит, сторонники частной инициативы не должны стесняться в средствах ради блага самого общества.

Столь же редко сегодня в фильмах подобного рода и осуждение корыстолюбия, жадности. Да, герой действует ради денег, но возжелав денег для себя, он действует

и во имя общего блага. Мораль такова: деньги — пружина всех человеческих поступков, но они же и стимул для производства, для всеобщего благоденствия. Герой фильма «вестерн» все больше походит на защитника частной инициативы, зрителю внушают, что устраивать собственные дела — значит действовать на пользу другим, во имя общественного блага. Такова идеология капитализма, преподносимая миллионам зрителей в своей самой элементарной форме.

Сандро Дзамбетти справедливо отмечает сознательную установку подобного рода кинематографии на изображение насилия. «Насилие и садизм на экране есть средства отвлечения от насилия в реальной действительности». Средства уничтожения человека накапливаются в арсеналах, но разве удивишь этим зрителя, приученного ежедневно видеть трупы на экране?

В Италии и в других странах существует интересная социологическая литература, посвященная Джеймсу Бонду, этому «позитивному» герою буржуазного потребительского кино. Весьма точным кажется мне и анализ «бондизма» как социального явления в статье М. Туровской, опубликованной журналом «Новый мир».

Но Дзамбетти в своей статье сумел по-новому подойти к уже многократно исследованной социологами фигуре Бонда. Он видит в персонаже Флеминга прежде всего подобие и даже родного «брата» служащего крупной современной корпорации («executive», если пользоваться американской терминологией). «Престиж, фирменные титулы (переход от звания 07 к 007), уважение начальника, связь с крупной организацией, надежность, чистая совесть, разумно определенное другими будущее» — разве эти «добродетели» Бонда не совпадают с добродетелями чиновника на службе у современной промышленной корпорации?

И как все просто — приучитесь ни о чем не думать, ни о чем не заботиться, и вам не о чем будет думать, не о чем будет заботиться, о вас будет заботиться ваша «организация» (ваша корпорация), она научит вас, как выполнять нужные ей задания, а ваше дело спокойно и весело разъезжать по свету с черным лакированным твердым чемоданчиком, который вместе с другими атрибутами Бонда стал символом успеха, предметом зависти тех, кто смотрит на экран. Разве крупные корпорации не требуют от своих «executive», от своих исполнителей той же холодной и твердой воли, того же бескомпромиссного подчинения, на которое всегда готов агент? Полная зависимость, отказ от собственного суждения и здесь изображаются как основа благополучия, основа уверенности человека в себе и в своем будущем. Таков, по мнению Дзамбетти, образец поведения, преподносимый с экрана массовому зрителю — не столько в целях отвлечения от идеологии, сколько в целях осуществления прямого идеологического воздействия.

В таких фильмах заключен, как пишет в своей работе «Любите эту систему» известный американский социолог Уильям Уайт,

> «ошеломляющий отказ от права человека на личную ответственность. Система здесь выступает как обладатель мистической силы, способной превратить в добро то, что кажется очевидным злом».

В ряде публикуемых журналом «Контемпоранео» материалов приводятся весьма любопытные сведения о проникновении американских капиталов в итальянскую кинематографию, о формах экономического воздействия американцев на итальянское кино.

По мнению Либеро Биццари и других авторов, хозяева Голливуда увидели в итальянском послевоенном кино опасного конкурента на мировом рынке и приняли серьезные меры, направленные к его подчинению своим интересам. Особенное значение приобрели два рычага воздействия — контроль над прокатом итальянских фильмов как внутри страны, так и за границей и нарочито запрограммированное повышение стоимости производства фильмов, ставшее излюбленным приемом конкурентной борьбы американской кинопромышленности.

Журнал приводит некоторые любопытные цифры. Семь американских прокатных фирм, действующих в Италии, в этом году получили 54,1% сборов от показа фильмов первым экраном, в то время как 19 итальянских прокатных фирм национального значения получили 37,7% сборов, а прокатные фирмы в итальянской провинции собрали 8,2%. Это данные о прокате фильмов, независимо от их национального происхождения.

Но вот сведения о доходах, принесенных прокатом в Италии только американских фильмов. В 1966—1967 гг. доход от проката американских фильмов в Италии составил 38,6%, в то время как доход от проката итальянских фильмов за тот же период равнялся 33,8% (остальная доля дохода приходится на фильмы других стран).

Огромных сумм достигают непосредственные американские капиталовложения в итальянскую кинематографию. За последние 10 лет эти суммы составили 430 миллионов долларов, из которых 200 миллионов было затрачено на американские фильмы, снятые на римских студиях, и на финансирование совместного производства, 120 миллионов долларов было израсходовано на приобретение исключительных прав прока-

та итальянских фильмов за границей и в самой Италии, остальные суммы ушли на содержание представительств американских кинофирм в стране. 200 миллионов долларов, ушедших на производство американских фильмов в Италии, оказали весьма отрицательное влияние на положение итальянской кинематографии — сознательная установка на повышение стоимости производства фильмов это не только средство конкурентной борьбы, но и политика, направленная к поощрению производства дорогостоящих развлекательных фильмов вместо подлинно художественных фильмов, в гораздо меньшей степени требующих больших затрат (например, поставленный в Англии Питером Бруком по пьесе Петера Вейса фильм «Марат — Сад», который считают одним из наиболее значительных произведений западного кино последних лет, обошелся в совершенно ничтожную сумму).

Разумеется, экономическое вмешательство американцев в итальянскую кинематографию не всегда и далеко не во всех случаях обусловливает прямой идеологический контроль, однако в целом оно несомненно способствовало изменению самого климата, в котором работают художники итальянского кино, и во многом усилило проявления его кризиса.

Именно выражение этого кризиса, тревога за дальнейшие судьбы итальянского кино, итальянского искусства в целом определили характер дискуссии на страницах «Контемпоранео».

Но есть, разумеется, и в сегодняшней кинематографии Италии «живые души», есть фильмы, которые по-прежнему привлекают внимание зрителей всего мира (как, правда, поставленный в Англии «Blow up» — «Увеличенный снимок» — Антониони и некоторые другие); есть великолепные мастера (среди них и режиссеры самого молодого поколения); есть серьезные интересные работы в области теории кино (особенно настойчиво занимается сегодня проблемами художественной структуры фильма, семантики языка киноискусства Пьер Паоло Пазолини *; есть, наконец,— и это очень важно — серьезное осознание нынешнего кризиса и глубокая внутренняя сила сопротивления тем факторам, которые его обусловили.

Г. БРЕЙТБУРД

О ЗОЛОТОМ ВЕКЕ, ПОГИБШИХ ЦВЕТАХ И ВОЛЬНЫХ СТРЕЛКАХ

Люди, в какой-либо степени причастные к японскому кино, обеспокоены: на международных кинофестивалях 1967 года японские фильмы не пользовались успехом. Да и в самой Японии дело обстоит не лучше. Если лет десять назад каждый японец ходил в кино в среднем тринадцать раз в год, то сегодня — не более четырех.

Японская кинопромышленность, начавшая сразу же после войны бурно развиваться, к 1960 году добилась огромных успехов. В 1950 году она произвела 215 фильмов, а в 1960 — 547. Посещаемость кинотеатров за эти годы выросла с 718 миллионов зрителей до 1127 миллионов, а количество кинозалов увеличивалось в фантастической пропорции — с 2641 до 7473.

И вдруг резкое падение всех показателей — 265 фильмов и 360 миллионов зрителей в 1966 году. Кинотеатры переоборудуются в гаражи, гостиницы, цветочные магазины.

Что же произошло, каковы причины такого спада и есть ли выход из создавшегося положения? — эти вопросы задают сейчас многие специалисты как в самой Японии, так и в других странах. И хотя причин много, а найти выход отнюдь не просто, большинство критиков и деятелей кино приходит примерно к одним и тем же выводам.

«Многоуважаемый больной: японское кино» — так назвал свою статью Жан Баронселли, регулярно выступающий по вопросам кино на страницах французской газеты «Монд». Статья большая (публикуется в нескольких номерах газеты) и обстоятельная — автор на месте изучал проблему и, судя по всему, старался быть объективным.

«Японское кино,— пишет Баронселли,— индустрия капиталистического типа, которая сконцентрирована в руках пяти трестов, владеющих студиями, прокатом, режиссерами, кинозвездами, техниками. Могущество этих трестов равно-

---

* См. статью Вяч. Иванова «Язык кино» в «Иностранной литературе» № 6, 1967 г.

значно фактической монополии. Владельцы этих больших компаний — финансисты, которые ищут прежде всего прибыли, получаемой в кратчайший срок. Это значит, что соображения художественного или культурного порядка им чужды, а режиссер, осуществляющий постановку,— для них не более чем рабочий, производящий определенный продукт, о качестве которого судят по его рентабельности».

Стремление киномонополий к увеличению прибылей (в 1963 году они получили 77 миллиардов иен) за счет «инфляции» фильмов привело, естественно, к резкому снижению качества кинокартин, а диктат руководителей компаний — к вынужденному молчанию многих режиссеров, некоторые из которых являются гордостью японского кино. Такие всемирно известные кинорежиссеры, как Кон Итикава и Акира Куросава, уехали работать в Соединенные Штаты, а Масаки Кобаяси живет в Токио в нищете.

«Отъезд Акира Куросава в США,— замечает Баронселли,— вызвал нечто вроде скандала в японских кинематографических кругах. Говорили даже об «измене». Тем не менее притягательная сила доллара объясняет не все. Когда деятель кино такого класса, как Куросава, решается покинуть свою страну, это значит, что она испытывает серьезное недомогание».

«Действительно,— говорит хорошо известный советскому читателю прогрессивный японский продюсер и кинокритик Акира Ивасаки,— на японских киностудиях год за годом становится все труднее снимать серьезные, хорошие фильмы».

Падение интереса к японским фильмам внутри Японии вызвано не только политикой монополий. Врагом № 1 японского кино является телевидение, которое все более и более завоевывает зрителя. Сейчас едва ли не 90% японских семей имеют телевизоры. В распоряжении телезрителя семь программ, причем четыре из них — цветные. Передачи начинаются рано утром и продолжаются за полночь; в «часы пик», например, в субботу вечером, когда транслируется спектакль мюзик-холла, у телевизоров сидит около двадцати одного миллиона японцев; в воскресенье телевизор смотрят в среднем не менее восьми часов.

Чтобы как-то поправить положение и вернуть себе хотя бы часть зрителей, наиболее предприимчивые и неразборчивые деятели кино прибегли к производству так называемых «пинк-фильмов», в которых «без тени стыда подошли к чистой порнографии». Около двухсот таких фильмов было произведено в 1964 году, двести пятьдесят — в 1965.

«К сексу,— рассказывает Баронселли,— очень скоро прибавилось насилие. Все предлоги были хороши для того, чтобы показывать молодых девушек, изнасилованных или изувеченных «черными блузами» или отвратительными стариками. А так как в промежутках между насилиями героиня в обществе подруги или возлюбленного мечтала о любовных утехах, то зритель не терял времени попусту».

Кинотеатры, в которых показывались эти фильмы, работали до зари, а иногда даже с субботы до понедельника без перерыва; в кассы широким потоком текли деньги. Однако это продолжалось недолго, ибо средство такого рода могло быть только временным. Сопротивление общественных организаций и муниципалитетов, а также пресыщение, вызванное бесконечным пережевыванием эротических сюжетов, подорвали этот доходный промысел, который, по мнению его участников, должен был сыграть роль кислородной подушки.

Итак, «золотой век» японского кино не вернуть никакими средствами, он кончился, и, в известной мере, это даже хорошо — на этом сходятся многие деятели кино и особенно молодые кинорежиссеры.

«Нет кризиса японского кино,— сказал молодой режиссер Кирио Ураяма,— существует кризис больших компаний, а это — разные вещи. Большие компании не сумели приспособиться к новому положению вещей... Их «мозговые тресты» работали фактически на стандартную публику, о которой они создали себе ложное представление».

Многие молодые кинорежиссеры, или «вольные стрелки», как их называет Баронселли, не желают мириться с диктатом «великих». И это стремление к независимости свидетельствует о том, что торгашеские принципы заправил киномонополий встречают все возрастающее сопротивление.

«Когда вы связаны с большой компанией,— продолжал Кирио Ураяма,— то у вас нет выбора: или вы должны ставить фильмы в соответствии со вкусами руководителей компании, или же должны решиться на то, чтобы несколько месяцев, а может быть и лет, оставаться без работы. Вот почему многие мои товарищи разорвали свои контракты и осмелились стать независимыми».

В 1947 году на крупнейшей киностудии «Тохо» вспыхнула стачка, продолжавшаяся с апреля по октябрь. Для ее подавления оккупационные власти бросили не только две тысячи японских полицейских, но и отряд американских солдат, танки и даже самолеты. Если бы студия «Тохо» не находилась в двадцати километрах от моря, то, по всей вероятности,— иронизировали тогда в Японии — военно-морские силы также принимали бы участие в этой акции. После подавления стачки сотни демократически настроенных работников компании были уволены. Так родилось движение свободных киноработников Японии. Фильм «А мы все-таки живем!», созданный свободными киноработниками, рассматривался как манифест нового направления в кино Японии. Движение свободных киноработников не выдержало конкуренции всесильных монополий и уже несколько лет назад фактически перестало существовать. Однако события, происходящие в японской кинематографии сейчас, свидетельствуют о том, что возможности независимого кино далеко не исчерпаны.

Кто же эти молодые кинорежиссеры, заявившие о своем нежелании подчиниться диктату монополий, и какие цели они ставят перед собой?

Вот что по этому поводу говорит Жан Баронселли:

«Молодые постановщики потому так стремятся к независимости, что убеждены: они могут сказать нечто новое... Они хотят найти свое собственное выражение некоторым преследующим их проблемам, которые, как в моральном и интеллектуальном, так и в художественном плане связаны с трудностью быть японцем в 1967 году.

Поколение, к которому принадлежат эти режиссеры, было в отроческом возрасте, когда 15 августа 1945 года их родители были поражены, услышав по радио, из уст самого императора, сообщение о капитуляции Японии.

То, что эта капитуляция означала для Японии, далеко выходило за пределы позора военного поражения. Рушился целый мир — мир вековых традиций. Глубинная структура этого мира, несмотря на реформы эпохи Мэйдзи, не была затронута западным влиянием. В несколько месяцев было сметено все, что составляло политическое, социальное, моральное, семейное и религиозное здание Японии. Этих мальчиков, которые только входили в жизнь, учили, что император больше не божество, что авторитет их отца и старшего брата больше не священен, что военный героизм стал устаревшей добродетелью, что закон победителей называется демократией, короче говоря, они должны были возродиться из ничего и построить новый порядок».

Однако построить новый порядок, как известно, не удалось, и в этом, в сущности, и состоит «трудность быть японцем» в 1967 году. «Осовременивание» Японии прежде всего означало такое подражание европейским и американским образцам, которое лишало страну ее национальной самобытности. Но это, по словам Баронселли, имело и обратный результат.

«Японцы не только не забыли, что они японцы,— пишет он,— но из-за насаждения иностранного осознали то, что можно назвать их «спецификой». С тех пор проблема для них состоит не в том, чтобы выбирать между традицией и современностью, а в том, чтобы включиться в современный мир, оставаясь в то же время верными присущему только им способу мыслить, чувствовать, действовать. Это и есть та проблема, бесчисленные аспекты которой составляют глубокое содержание фильмов молодых режиссеров-постановщиков».

Жан Баронселли приводит в своей статье высказывания наиболее талантливых и перспективных молодых режиссеров Японии, и мы, следуя его примеру, также предоставляем им слово.

Сёхэй Имамура:

«В Японии преобладает оптимистический взгляд на вещи. Говорят об эволюции, о «прогрессе». Ничего подобного не существует. Интеллектуальные, моральные, социальные принципы, следуя которым мы живем, не соответствуют японской действительности. Вот почему японцам не по себе. Несмотря на вклад, внесенный иностранными культурами, народное сознание, на котором покоится вся наша социальная структура, остается подчиненным архаичным импульсам, древним верованиям, которые делают невозможным глубокое взаимодействие с современным миром. Я пытаюсь выразить это в своих фильмах, показывая персонажей, которых преследует стремление уйти от того, что их окружает, и еще больше — от самих себя».

Кэй Куманн:

«Что такое японец? Вот в действительности единственный вопрос, который меня интересует, единственный, на который я стремлюсь дать ответ в моих фильмах.

В интеллектуальном плане Япония остается слаборазвитой страной. Менее чем за сто лет мы должны были осуществить три революции, на свершение которых западные страны потратили века. Индустриальная и политическая революция совершилась. Остается совершить моральную, философскую и культурную. Японское кино сможет возродиться только в рамках этого широкого возрождения, и мы, интеллигенты, должны его возвестить и вызвать».

Другой представитель молодого поколения японских кинематографистов Сусуму Хани ставит фильм «Пчелы путешествуют». В основе его — фантастическое допущение: вследствие массового применения ДДТ в стране были уничтожены все насекомые. Это приводит к гибели цветов, которые не могут больше цвести. На борьбу с этой катастрофой мобилизуют студентов — они должны сами переносить пыльцу с цветка на цветок.

Автор не делает секрета из того, что его фильм представляет собой аллегорию, смысл которой имеет прямое отношение к сегодняшней Японии.

«Если мы не будем противодействовать западному влиянию, которое мы в огромных дозах воспринимаем с самого начала послевоенного периода,— утверждает он,— то оно задушит нас».

Такая же угроза нависла над кино. Естественное стремление лучшей части японских кинорежиссеров сломать рамки национальной замкнутости было впоследствии доведено до абсурда всевластными кинокомпаниями. Японские фильмы, завоевавшие несколько лет назад почетное место на экранах мира, вдруг перестали интересовать зрителя, утратив ту основу, на которой всегда строилось всякое настоящее искусство,— национальную самобытность.

«Необходимо, конечно, чтобы зрители поддерживали «вольных стрелков»,— заключает свою статью Баронселли.— Некоторые наблюдатели отмечают появление первых признаков изменения вкусов в недрах наиболее информированной, молодой и требовательной публики. Этому можно только радоваться, ибо в Японии, как и везде, если публика и ошибается иногда, тем не менее она всегда права».

«Золотой век» японского кино — теперь лишь воспоминание. Он дорого обошелся культуре Японии — киноискусство не досчиталось многих цветов. И время покажет, смогут ли «вольные стрелки», вступившие в неравный бой с монополиями, добиться успеха. Вопрос заключается еще и в том, насколько правильно будет ими понята проблема национальной самобытности.

А. СЛОВЕСНЫЙ

ДНЕВНИКИ ВОСПОМИНАНИЯ

НИКОЛАЙ Т. ФЕДОРЕНКО

ИЗ ЗАРУБЕЖНЫХ ВСТРЕЧ

Пути советских мастеров культуры пролегают нередко по разным континентам, далеким архипелагам, многоликим и разноязычным странам Подлинные послы социалистической цивилизации, они являют собой выражение плодотворных тенденций, новаторских исканий в сфере культуры, в духовной жизни современности. Они сильны широкой правдой своего времени, великих свершений и перспектив своей страны.

Зарубежные выступления представителей нашей театральной и музыкальной культуры вознаграждаются поистине общечеловеческим признанием щедрости земли и народа, их породивших. Осуществляя свою художественную миссию, они включаются в творческий поток эпохи, насыщенной динамизмом, передовыми эстетическими и нравственными устремлениями. Само время идет навстречу этому творчеству. Иначе стали выглядеть земные континенты, изменился облик нашей планеты, мироощущение народов, людские души.

В долгой череде зарубежных лет у автора этих записей были встречи, которые, словно межи в поле жизни, рельефно отмечают большое и сокровенное. Встречи, происходившие при различных обстоятельствах, оставляли самые различные впечатления, и не всегда представлялся ясным водораздел между тем, что относилось к моей дипломатической миссии, а что выходило за ее пределы — в сферу научной деятельности, в сферу интересов художественной культуры. Различны были и люди, с которыми доводилось встречаться, иногда не ограничиваясь лишь обменом рукопожатиями, выходя за рамки протокольной учтивости. Это были встречи с убеждениями людей, их мироощущением, эстетическими взглядами и философией.

Со многими из встретившихся на этом пути трудно было расстаться. Не хочется расставаться с ними и в мыслях. Оживляя в памяти, иногда после долгих лет, эти встречи, хочется осмыслить чужие и свои взгляды на многое, что теперь уже далеко позади. Пережитое, по слову древних мудрецов, должно отстояться словом, емким и верным. Я видел этих людей в непосредственной близости на сцене и за кулисами, слушал их монологи, звучание скрипки и рояля, наблюдал за их движениями, выражением их лиц... Видятся мне и теперь эти люди — столь же живые, как и в минувшие дни.

Однако человеческая память обладает лишь относительным совершенством. Она нуждается в подспорье. На помощь приходят сохранившиеся в моем архиве памятные знаки — визитные карточки далеких и близких времен. Они словно пиктограммы, запечатлевшие черты окружавшего меня мира, событий, людей. Не всегда, разумеется, это были встречи на одном, своем берегу миропонимания. Но никогда мне не приходилось встречать людей, которые не испытывали бы волнения, эстетической радости при соприкосновении с нашим искусством, новой культурой, нашей социалистической цивилизацией. Даже несвободные от предубеждений люди обычно не оставались безразличны или равнодушны после хотя бы одной встречи с представителя-

Главы подготавливаемой к печати книги «Дипломатические записи».

ми нашего художественного творчества, музыкальной культуры или науки.

Сегодня, когда только что минул юбилейный год, который входит в летопись человечества как полувековой рубеж новой эпохи, особенно зрима значимость советской художественной культуры, являющейся вкладом в сокровищницу социалистической цивилизации, цивилизации мировой.

В ДИПЛОМАТИЧЕСКОМ ПАНТЕОНЕ

Плоский стеклянный небоскреб, взметнувшийся громадой своего почти сорокаэтажного корпуса над берегом Ист-ривер, лишь иногда покидает мглистая завеса тьмы. Сизые облака плотно обволакивают его верхние этажи, вторгшиеся в небесную высь.

В нередкие на Манхэттене дни туманов и зловещих смогов стеклянный небоскреб на Ист-ривер совсем исчезает, прячется в гряде облаков. Исчезает и русло реки, которая сливается с густой и вязкой облачностью. Сквозь это сырое и тяжелое марево едва просвечивает мокрое солнце Мертвенно-бессильно мерцают электронные светильники.

Почти каждое утро, пересекая мост Квинсборо, связывающий Лонг-айленд и Манхэттен, я смотрю на едва колышащуюся поверхность Ист-ривер. И вблизи этой широко раскинувшейся реки, на ее закованных железобетоном берегах, и с высоты почти «бастиона мира», я не могу понять, куда она течет. Какие-то потоки не прекращают своего движения, временами река словно движется на север. Но вот она будто меняет курс и гонит свои мутные воды в противоположном направлении. Течение реки меняется по извечным законам морских приливов и отливов. Лишь в редкие часы океанских штормов и тайфунов нарушается кажущаяся таинственность Ист-ривер. Над рекой внезапно появляются перистые вестники бури, в тревожном смятении издающие пронзительные крики, налетает упругий, непокорный, сырой, пахнущий морем ветер, и мелкая зыбучая рябь речной поверхности отступает перед шквальными волнами, которые яростно стремятся вырваться из созданных человеком барьеров русла. Тогда все здесь наполняется шумной симфонией океанского волнения. Огромен и непознан мир звуков, таящихся в водной стихии. Волшебна музыка горных потоков, ритм струящегося по камням ручья, таинствен шум стремительных рек в скальных ущельях, благостен плеск морских волн, грозен океанский рев, шквальные раскаты. И мы ощущаем, как изумительны звуки морского прибоя, которыми наполнена опера «Садко» Римского-Корсакова, физически чувствуем оглушительные раскаты бушующей морской стихии на полотнах Айвазовского.

Беснующаяся стихия, грозно напоминая о своем неукрощенном могуществе, воцаряется на берегах Ист-ривер, угрожая сокрушить массивные сваи, размыть бетонный фундамент стеклянного небоскреба. Бетонная громада начинает казаться утлой ладьей, захлестываемой волнами. Кажется, что еще один порыв неистовствующей стихии — и взлелеянный человеком палисадник на граните у самой подошвы небоскреба будет безжалостно размыт, волны унесут экзотические насаждения, переселившиеся сюда из далеких земель Тихого океана, джунглей Африки, Индии, Латинской Америки, рухнут редкостные скульптуры, выставленные здесь как свидетельство творческой щедрости художников мира, принесенной на алтарь международного форума.

Но ярость природы смиряется, стихает ветер. На берегах Ист-ривер вновь привычная будничная панорама. В камни одетые кустики цветов, редкие стволы приземистых деревьев. Низкорослые, стелющиеся деревья с почерневшими от едкой смолистой копоти ветвями, подобными скрюченным железным прутьям, словно анчары в пустыне, со скудными, убористыми кронами ограждают аллеи тропических роз и ярких цветов — пилигримов пестрой флоры далеких континентов. В необычной этой гамме красок не видно белизны русских белоствольных рощ. Не растут на камнях березы с весенней листвой. Человека всегда неудержимо влечет к себе природа, ее естественное обаяние, чарующая ее суровость и простота. Чем выше поднимается человек по бетонным пролетам небоскреба, чем теснее возводится вокруг него стена электронных устройств, чем стремительнее реактивное движение, тем сильнее его тоска по лесной чаще, напоенному хвоей воздуху, травяному лугу, утренней речной прохладе, живым цветам. Извечны и нерасторжимы эти узы человека и природы.

В Северном палисаднике перед зданием ООН возвышается созданная Евгением Вучетичем и преподнесенная в дар международной организации бронзовая фигура русского богатыря, вчерашнего воина, как символ человечества, перековывающего ратный меч на орало. Мне представляется, что скульптор сумел воплотить в бронзе философские понятия и символы широкого социального звучания и высокий гуманизм труда, творчества, жизнеутверждения. Каждый, кто оказывается здесь, в нескончаемом людском потоке, останавливается, постигая лаконичную меткость выразительных средств скульптора, счастливую одаренность художника поэтическим воодушевлением. Свободная в своих динамичных ритмах скульптура эта пропитана воздухом времени. Это не камерная скульптура, су-

ществование которой ограждено стенами ателье или демонстрационных помещений. Созданный советским ваятелем монумент уверенно перешагнул студийный частокол, он шагнул через границы, утвердился на береговой площади, под «чуждым небосводом», перед фронтом архитектурных гигантов Манхэттена. Чистотою форм, музыкальностью ритма он славит неукротимую динамику жизни, целеосмысленную созидательность.

Всякий раз, когда смотришь на монумент воина-освободителя, перековывающего булат, приходят на память аналогии из прошлого. С давних времен многие страны и племена избирали в качестве обозначений своего рода тотемические символы в образе животных — лев, слон, тигр, олень, кенгуру или в образе птиц — орел, сокол, голубь. Нередко государственный герб включает в себя изображения оружия или орудий труда, цветов и других символов. Но ни один, кажется, род или земля не избрали в качестве своего национального или государственного символа человека. Многие люди нередко задерживаются у этой выразительной скульптуры. Здесь — целая возвышенная философия подвига, жизнестойкости, творчества. Людям видится в этом раскрытие гуманистических основ социалистического искусства.

...Над бурным руслом Ист-ривер, как и встарь, плавно парят морские альбатросы и чайки. Теперь они безмятежно реют у ее берегов, низко опускаются и легко садятся на речную гладь, издавая загадочные свои крики.

Когда смотришь на монументальное здание ООН с берега, трудно охватить взглядом нескончаемые, напоминающие пчелиные соты, клеточные просветы этого железобетонного массива. Иногда его силуэт кажется мне гигантской, плотно закрытой книгой, уходящей верхним краем в облака. И рядом с этим фолиантом в разных направлениях пролегают магистрали, авеню с их чадом и грохотом автомобилей, уличной суетой, неистовством рекламы, безумным уличным динамизмом. Вокруг — колючий блеск холодящего металла, сумрачность серых плоскостей небоскребов. Здесь физически ощутимо, как все теснее смыкаются плоскости небоскребов, все выше возносятся их грандиозные корпуса, все меньше остается неба над людьми.

А несколько поодаль простирается горящий в бегущих огнях неоновых реклам Бродвей, тонущая в роскоши витрин Пятая авеню, аристократическая и фешенебельная Парк-авеню, торжествующие изысканностью и снобизмом рестораны, ночные клубы, ультрамодерновые банковские небоскребы, теснящиеся на Манхэттене... И тем прискорбнее предстает зрелище омрачающей бедности и человеческого горя, царящих в черных от копоти проулках, грязных районах Гарлема, Бауэри, Даунтауна...

Однако не для созерцания архитектурных форм собираются во «дворце международных конфликтов» дипломаты разных земель. На нашу долю выпало непосредственное вторжение в многосложную жизнь этого штаба ООН, от дипломата требуется каждодневный труд и с дальновидной подзорной трубой, и с микроскопом особой чувствительности. В царящем тут микроклимате жизненно важно острое ощущение подтекста происходящего, извилистого течения скрытых замыслов, изощренных сплетений «тихой дипломатии» и, конечно, чувство языка.

И часто задумываешься над тем, каковы тут явные и скрытые потоки, рифы и мели, к каким берегам ведут господствующие здесь течения. Все познается в сравнении. Свет дня приобретает смысл, когда он приходит на смену ночи. Каждый раз, когда переносишься в кулуары и холлы международного паласа, в повседневном его бытии, в разыгрывающихся ситуациях и сценах замечаешь какую-то схожесть волнений и бурь со стихийностью течения Ист-ривер. И здесь, как над Ист-ривер, свои рассветы и закаты, свои штормы и периоды затишья... Чувство это особенно обостряется в часы жарких дебатов, дипломатических баталий, во время которых наши оппоненты нередко «стреляют из чужого лука» и в результате жертвой становится правда. Здесь встречаются разные люди, близкие и далекие друг другу. И отличает их друг от друга совсем не пигментация кожи или разрез глаз. Различны их взгляды, мироощущение, философия. Различны их действия и речи, которыми здесь, кажется, заполнены все залы и просторные фойе.

Одни пытаются убеждать своих оппонентов силою мысли и логики, их оружие — трезвый подход, поиски позитивных решений. Они «не натягивают чужого лука» и не бьют в колокол чужими руками. Их доводы согласуются с законами разума. Война — презренна. Война способна приносить лишь бедствия. Нет более тяжкого преступления, чем ненавистная война. И торговать принципами недопустимо, ибо, сползая с гранитного берега, люди оказываются на зыбучем песке, который могут размыть мутные течения. Они против вмешательства одних в суверенные права других, за национальную самостоятельность и свободу выбора внутреннего устройства: «В своем горшке хоть белье стирай».

Другие во всем усматривают злоумыслие, вольнодумство, бунтарские концепции. О таких здесь говорят, что у них «за улыбкой меч спрятан». Они проповедуют незыблемость сущего, несокрушимость господствующих в их владениях порядков. И хотя истина гласит, что в споре побеждает не тот, кто громче кричит, они яростно оправдывают меры экстремизма и карательные санкции, которые ведут к трагическим крушениям,

к ломке судеб тех, кто решил перешагнуть грань мира старого и невыносимого. Они ратуют за экспедиции вооруженных сил, за создание жандармских корпусов, с готовностью предлагают свои миллионы, армейские контингенты, генералов, алчущих кровавых расправ над любым народом, поднимающимся для национального и социального раскрепощения. Речи этих ораторов мало чем отличаются от истошных воплей беснующейся стаи алабамских человеконенавистников и мракобесов. Видишь их на трибуне, а перед глазами — изуверства расистов, трагедия негритянского народа, интеллектуальное убожество, моральное падение чужестранных интервентов в зеленых беретах, цивилизованных варваров с напалмом и смертоносными газами. Они исповедуют пещерную философию — от локальных конфликтов к ядерной вакханалии. Но, гласит японская поговорка, «и дождевому червю всей земли не поглотить»...

Иным же гармония мира видится в компромиссах, в примирении противоборствующих начал. Они нередко ведут себя так, словно только на других, чужих берегах горит. Для них мудрость — в молчании, в конце концов, замечают они меланхолично, все успокаивается, все входит в свои берега. Рыба в воде живет и не должна воду мутить. Видно, не всегда они помнят, что ветер беды, дующий на соседа, не обходит и тебя.

Подобного рода суждения дипломатов в их умеренных или крайних проявлениях характеризовали атмосферу и XXI сессии Генеральной Ассамблеи ООН, которая проходила с сентября по декабрь 1966 года. Примечательна уже сама повестка дня сессии, включавшая свыше ста различных проблем. Их рассмотрению было посвящено около шестисот заседаний пленума и главных комитетов Генеральной Ассамблеи. Столкновение противоборствующих сил в процессе генеральных дебатов и дискуссий в комитетских недрах привело, можно сказать, к эскалации войны резолюций. Битва завершилась рекордом в истории мирового форума — сессия одобрила сто пятнадцать резолюций по важным, срочным и экстраординарным проблемам современной международной жизни. Но за дипломатическими кулисами не было тайны в том, что немало принятых резолюций улягутся своего рода «мавзолеями проблем». Миллиарды слов, которые были произнесены ораторами в ходе сессии, фиксировались в виде стенограмм или изложений. Воистину феноменален был «бумажный потоп» в международном бастионе «миролюбивых надежд», количество машинописных страниц стенографических отчетов и документации сессии исчислялось тремя сотнями миллионов.

Но сегодня здесь — день необыкновенный. С трибуны Генеральной Ассамблеи суждено звучать не речам и декларациям. Не расстрел афоризмами, не призывы к возмездию и великодушию ждут в этот час делегатов беспокойного, неустроенного, мечущегося мира.

Огромная аудитория Генеральной Ассамблеи ныне превращена в концертный зал, который по своим размерам не уступает хорошему спортивному полю. Куполообразный свод ее возносится на высоту семиэтажного здания.

Зал переполнен нарядной публикой. Воздушные сари, красочные, расшитые золотом, яркие халаты африканцев, национальные костюмы экзотических цветов, черные европейские смокинги и неотразимая белизна манишек. Точеные фигуры и лица гвинеек, малиек и нигериек кажутся вырезанными из великолепного тикового дерева. Вчерашние черные рабыни — будто неземные принцессы сказочной старины. Токийским загаром, фарфоровой кожей выделяются японки в традиционных кимоно, простых и изысканных. Кимоно — не просто наряд или предмет туалета. Это всегда, конечно, произведение мастерства, ручного искусства: утонченность покроя, гармония красок, поэтичность рисунка, безупречный вкус. Держатся японки необыкновенно просто, с каким-то врожденным благородством.

Кулуарные будни поразительным образом сменились праздником. Словно отступила в небытие нервная ситуация дебатов, сброшенной оказалась тога дипломатической учтивости, исчезла выработанная годами профессиональная уклончивость в беседах. Сегодня все здесь погружено в потоки неяркого света, отливающего синевой. Все предметы, кажется, сама атмосфера в этих стенах международного сообщества выглядят сегодня необычно мягкими, по-особому торжественными. Контрастность обстоятельств неправдоподобна, граничит с фантасмагорией.

КОРНИ И ВЕРШИНЫ

Гигантских размеров герб Организации Объединенных Наций высится над подмостками с воздвигнутой над ними трибуной Генеральной Ассамблеи. Рельефное графическое изображение земной поверхности, в несколько смещенной северной проекции, обрамлено золотистыми колосьями хлебных растений. Нечто самое сокровенное видится мне в этой символике — планета в обрамлении хлебных колосьев, олицетворяющих человеческий труд, мир на земле.

В глубине невысокой сцены под сенью герба знакомый силуэт виолончелиста.

Глядя на Мстислава Ростроповича, я вспоминаю, как несколько лет назад, неожиданно войдя в артистическую, за кулисы прославленного нью-йоркского Кар-

---

НИКОЛАЙ Т. ФЕДОРЕНКО
ИЗ ЗАРУБЕЖНЫХ ВСТРЕЧ

ки-холла во время перерыва между повторными выходами на сцену по вызову неистовствующей публики, я застал его погрузившимся в мир волшебных «Вариаций на тему рококо» Чайковского. Мое появление не сразу было замечено музыкантом, он, кажется, отрешился от всего сущего, внимая лишь голосу покорных струн.

— Это, извините, для души,— негромко говорит он, повернувшись ко мне и медленно, несколько растерянно, в раздумье опуская смычок и слегка отделяясь от виолончели, словно еще не решаясь выпустить ее из своих объятий.

— Но ведь вы же играете уже не один час на сцене, перед столь избранной и искушенной аудиторией,— непроизвольно вырывается у меня вместо слов приветствия.

— Чайковский — простите меня за ненамеренную неучтивость к вашему неожиданному визиту — не менее волнует, даже когда остаешься наедине с ним в такой вот закулисной келье.

Разговор заходит о проблеме памяти музыканта — ее природа кажется мне «фотографической».

— Нет, извините, не совсем так... «Фотографическая память» основывается на зрительном восприятии. У меня скорее не визуальное восприятие, а музыкальное, слуховое. Обычно я не имею и не вижу перед собой партитуры, просто я не испытываю необходимости в этой иероглифике. У одних музыкантов перед глазами постоянно стоят нотные знаки — физически или в их воображении, как они однажды вошли в их память «через глаза». У других музыкантов, к которым, пожалуй, отношусь и я, не нотные знаки, а звучание самой музыки, при этом в ее стереофоничности, запечатлевается в памяти, в сознании или, так сказать, в самом его сердце... Вы замечали, быть может что довольно часто музыканты играют с закрытыми глазами. Разумеется, это приходит не сразу и требует большой концентрации мысли. Нередко музыкальная память развивается в раннем возрасте, с детских лет... Немало музыканту передается по наследству, хотя это бывает отнюдь не всегда. Моя музыкальная память позволяет мне без нот играть на рояле все аккомпанементы сочинений, исполняемых мною на виолончели. Иногда не без удовольствия я аккомпанирую по памяти целые вечера, например, в концертах Галины Вишневской, исполняющей арии, романсы, песни.

Концерт Галины Вишневской в декабре 1965 года в зале Филармонии нью-йоркского Линкольн-центра помню и я. Весь вечер ей тогда аккомпанировал Мстислав Ростропович — без всяких нот, на память. В американской прессе отмечалось, что таким образом аккомпанировал великий Рахманинов, когда его романсы пела Нина Кошиц. Проникновенное, доподлинно русское исполнение романсов Чайковского — «Я ли во поле да не травушка была», «Колыбельная», «Отчего?», «Не верь, мой друг», «Средь шумного бала», «Кабы знала я, кабы ведала», «На нивы желтые» и «О, дитя» — покорило аудиторию. Сопрано Вишневской какого-то серебристого тембра звучало во всех регистрах с необыкновенной мягкостью и редкостным многообразием. Искренность, задушевность, экспрессия и строгость манеры ее исполнения позволяли подчеркивать в музыке Чайковского самое характерное. Казалось, будто вдыхаешь запах чистого листа подмосковной березы, простой луговой ромашки, степной аромат скошенной травы, утреннюю свежесть речного песка на родных берегах. Будто доносится запах земли, парной от разрыхляющих ее лемехов, бескрайней земли с широкими и ласкающими ветрами, неоглядными просторами.

В том же ключе — напевно, с нежной грустью — впервые в Америке исполнила Вишневская известный цикл Бенджамина Бриттена на слова Пушкина — «Эхо», «Ангел», «Соловей и Роза» «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы». А затем, бисируя,— «Свет мой Савишна» и «Песни и пляски смерти» Мусоргского, передав с необыкновенной выразительностью самобытный дух творений великого русского композитора. И Ростропович, аккомпанируя Вишневской на рояле, во время всего концерта ни единого раза не обратился к нотам. Их вообще не было перед ним. Весь разнообразный репертуар концерта был у него на слуху.

Поистине не имел себе равных успех нью-йоркских гастролей Ростроповича в Карнеги-холле в феврале—марте 1967 года. В американской прессе искусство русского виолончелиста называли «уникальным» по мастерству, успех его концертов — сенсационным, «беспрецедентным в истории виолончели». «Нью-Йорк таймс» провозгласила Мстислава Ростроповича «крупнейшим виолончелистом мира». Впервые за последние пятьдесят лет были проданы все билеты на концерт виолончелиста. Характеризуя исполнение Баха советским виолончелистом, музыкальные критики указывали, что Ростропович, отойдя от традиционного аскетизма в стилевой интерпретации Баха, в изумительной манере раскрыл чудеснейшие баховские темы, показав непревзойденное мастерство и в форте, и в нежнейшем пианиссимо. Рядом с его именем назывались имена таких гигантов, как Антон и Артур Рубинштейны, Бюлов, Гизекинг, Шнабель, Бузони, Иосиф Гофман. И весь сонм этих талантливейших музыкантов приводился как бы в свидетельство необычайной яркости таланта Мстислава Ростроповича. В течение восемнадцати дней советский виолончелист исполнил тридцать сочинений двадцати четырех композиторов — Чайковского,

Шостаковича, Прокофьева, Шумана, Гайдна, Брамса, Сен-Санса, Дворжака, Вивальди, Респиги, Пистона, Штрауса, Тартини, Лало, Жоливе, Бриттена и многих других. При исполнении некоторых сочинений Ростроповича, играя на виолончели, одновременно и дирижировал симфоническим оркестром, не имея перед собой партитуры. Иногда Мстислава Ростроповича сравнивают со знаменитым Артуро Тосканини, который также обладал феноменальной памятью.

...По приглашению администратора Мстислав Ростропович с юношеской легкостью, с какой-то особенной элегантностью покидает артистическую, бросая уже на ходу извинения, и вскоре до меня доносится громоподобный шквал рукоплесканий и восторженных возгласов, которыми Мстислава Ростроповича встречает публика в этом старом, знаменитом Карнеги-холле. Не одно поколение выдающихся музыкантов нашей планеты повидали стены этого храма. Архитекторы железных занавесов силились воспрепятствовать выступлениям советских мастеров искусства, неодолимому движению художественной культуры, которую несет миру социалистическая цивилизация. Жизнь, как известно, посмеялась над ними.

В юбилейный год социалистической России Мстислав Ростропович, выступая в Карнеги-холле, впервые в Америке исполнил Второй концерт Шостаковича, Концертино Прокофьева, Концерт Хренникова, а также первый раз в Америке — партиту для виолончели и инструментального ансамбля Бориса Чайковского, Симфонию для виолончели и оркестра английского композитора Бриттена и впервые в мире — концерты для виолончели и оркестра американских композиторов Лукаса Фосса и Уолтера Пистона.

Нью-йоркские музыкальные критики в один голос признавали, что «Ростропович — феномен абсолютного масштаба, владеющий инструментом безраздельно, бесподобно...» «Такого изумительного звучания в верхних регистрах виолончели мы не слышали со времени Файермана, как и сияющего, чистейшего звучания в низком регистре». «Уже с начальных триолей Первого концерта Сен-Санса слушатели почувствовали неукротимую творческую энергию Ростроповича, непостижимым образом наэлектризовавшего аудиторию Карнеги-холла, ослепившего всех блеском своей виртуозности, обаянием артистизма».

И хотя любая характеристика художественного творчества, разумеется, имеет относительное значение, существуют все же такие особенности и черты исполнительского искусства, которые представляются неоспоримыми. К ним, по меткому замечанию одного нью-йоркского музыкального критика, несомненно, относится редкостная способность Ростроповича «вдохновлять свою аудиторию на высочайшие эмоциональные подъемы». И когда русский виолончелист исполняет Второй концерт Шостаковича, кажется, что «весь мир обретает свое исконное место». Здесь Ростропович достигает вершины

Художественное творчество — это раньше всего вдохновенный труд, захватывающий и поглощающий всего человека, требующий от него напряжения интеллекта, полной отдачи нервной энергии, одержимости... Одни рождаются гениями, другие достигают высот совершенства трудом, третьим счастье сопутствует в жизни. В искусстве Мстислава Ростроповича сочетаются щедрость природы, и неистощимый энтузиазм, и радость творческих удач.

...И вот опять мы встретились с Мстиславом Ростроповичем в артистической Карнеги-холла. Словно не было перерыва, виолончелист, сидя на том же стуле, возобновляет начатый нами разговор.

— Запоминается, пожалуй, форма, мелодия, гармония произведения, звучание целого и каждой ноты. Особенности фразировки, нюансы — это скорее уже относится к исполнительскому мастерству, к манере и стилевой интерпретации сочинения. Здесь многое идет от индивидуальности исполнителя, его эмоционального склада, артистического темперамента.

— Не ведет ли это, однако, к отступлению от оригинального нотного текста?

— Подлинное звучание музыкального произведения достигается отнюдь не буквальным прочтением нотных знаков, не текстуальным автоматизмом. Многим музыкантам удается удивительно точно воспроизвести звуки, как они зафиксированы на нотной бумаге, добиться чистейшего звучания инструмента. Это мне приходилось неоднократно отмечать и в исполнении некоторых моих аспирантов, которые безупречно справляются с нотным текстом. Процесс музыкального исполнительства органично взаимосплетен прежде всего с индивидуальностью музыканта. Здесь, бессомненно, субъективные, личные особенности приобретают доминирующую функцию. Подлинно художественное исполнение дается не каждому музыканту.

Виолончелист, внимательно оглядев смычок, отрывает несколько лопнувших волосков, затем проводит слегка по струнам инструмента и продолжает говорить.

— В области музыкального исполнительства переход от ремесленного к художественному не всегда равнозначен переходу количества в качество, хотя действие этой закономерности здесь несомненно. Для достижения подлинной художественности музыкального сочинения недостаточно лишь количественного

накопления опыта. Нужен прежде всего талант, который, разумеется, нуждается в развитии, совершенствовании, в неустанной работе.

Исполнительство представляет собой многосложный процесс, своеобразную реакцию музыканта на созданное автором произведение. Реакция эта прежде всего определяется глубиной проникновения исполнителя в замысел композитора, в содержание произведения, способностью испытать и пережить то состояние человеческого духа, в котором находился автор при рождении его музыки. И если это удается, если такое творческое перевоплощение действительно наступает, то достигается звучание музыки такое, как оно первоначально возникло в фантазии автора и было им записано нотными знаками. Иными словами, реакция исполнителя должна быть настолько органичной, чтобы результатом ее явилось аутентичное звучание сочинения, которое благодаря подлинно творческому процессу возрождается из немых нотных знаков. Именно в этом случае и достигается образность исполнения, художественное воспроизведение музыкального произведения.

Возвращаясь к сравнению Ростроповичем нотного текста с иероглификой, которое меня заинтересовало, я прошу собеседника рассказать об этом подробнее.

— Партитура, в сущности, представляет собой зашифрованный музыкальный текст, своеобразную иероглифику. Прочтение нотного текста подобно процессу расшифровки. И здесь многое зависит от степени понимания не столько самих графических обозначений или пиктограмм, сколько сочетаний иероглифических обозначений, их смысловых сцеплений, идей, таящихся в этих разнообразных рядах иероглифики.

Аналитические наблюдения Ростроповича, выражаемые им с убежденностью, но без тени назойливости, сопоставление нотной графики с иероглифической вязью, аналогия с прочтением зашифрованных текстов — все это звучало для меня откровением. С нескрываемым интересом я следил за ходом мысли собеседника. Характерен подобный процесс восприятия и при чтении иероглифических текстов, особенно древних поэтических. Их верное понимание и интерпретация почти всегда являются искусством сложным и творческим. Речь, разумеется, идет не просто о понимании смысла отдельных иероглифов или их различных сочетаний. Их буквальное прочтение равнозначно механическому воспроизведению нотных знаков на клавиатуре,— так сказать, формальному озвучиванию нотных знаков. Аутентичное восприятие поэтического текста, воплощенного в иероглифике, требует того же углубленного проникновения в творческую атмосферу автора, что и при художественном исполнении музыкального сочинения композитора. И здесь главное — проникнуться самим духом языковой стихии поэтического произведения, запечатлевшей своеобразие манеры писателя, черты, характерные для идейного и эстетического климата изображаемой эпохи, постигнуть законы художественной пластичности, ибо сущность классической поэзии — в пластичности, а не в строфике и рифмах. В этом кардинальное отличие поэтического прочтения от интерпретации буквальной или подстрочной.

Слушая с тех пор концерты Мстислава Ростроповича, я постоянно вспоминаю наши встречи в артистической Карнеги-холла и думаю о том, сколь интенсивными должны быть концентрация памяти, интеллектуальное напряжение, пространственное воображение истинного художника. И мне будто стали ближе волнения виолончелиста, понятнее пружины творческих поисков и тревог, из которых складывается многотрудная судьба настоящего мастера. Сидя в зале Генеральной Ассамблеи на этом концерте, посвященном знаменательному юбилею Октябрьского полустолетия, вместе с тысячью других людей с разных континентов, я ощущаю неповторимость атмосферы, рожденной волшебством советского виолончелиста. Сколько мыслей, чувств, взволнованности в этом повествовании «смычка и струн», исполненном драматизма и лиричности, задевающем самые сокровенные струны человеческой души!

Мне слышится все усиливающийся тревожный говор реки, шум тополей, голоса гор, таинственные, волнующие отзвуки Симфонии разбушевавшихся вод Ист-ривер, зажатых в каменные берега и стремящихся вырваться из насильственно обуженного русла, шорохи океана. Кажется, будто голубой купол Генеральной Ассамблеи раздвинулся и простерся над неспокойными берегами Ист-ривер. Перед глазами возникает во весь рост монумент русского геркулеса, возвышающийся на берегу реки у стен международной организации. И в чистоте линий, в поэтической гармонии скульптурных форм мне слышится напряженное звучание музыки, запечатленной в ритме бронзы. Будто это изваяние обрело живой голос, зазвучавший в унисон с волшебной виолончелью. И гимн, обращенный к мировой Ассамблее, прогремел как апофеоз жизнеутверждающих сил, перековывающих ратные мечи на орала.

ПУТИ ГУМАНИЗМА

У каждого города свой облик, свое прошлое, своя жизнь дня нынешнего, свой комплекс теней и света. И каждый человек воспринимает это по-своему, почти всякий раз неодинаково. По мне, Нью-Йорк схож и не схож с другими городами. Он полон неожиданностей и в своем роде уникален.

К вечеру гигантский город словно выплескивает из своих бесчисленных сот нескончаемые людские потоки. Узкие панели улиц наводняются густой толпой. Лоскуты небосвода, разорванного острыми вершинами небоскребов, как худой зонт, не способны задержать облачной влаги, и оттого здесь, кажется, никогда не прекращается, не перестает моросить мелкий дождь, липкий от смолистого нефтяного перегара, одной из тех разновидностей неотвязных осадков, которые отнюдь не обновляют ни природу, ни унылые серокаменные улицы.

Рядом с людской рекой едва колышется плотный автомобильный поток, который и создает американцам репутацию «нации на колесах». А среди моря автомобилей гуськом плывут самоходные краны, похожие на фантастических жирафов. Симфония Нью-Йорка — неуемные сирены бешено мчащихся красных машин, создающих впечатление негаснущих пожарищ.

Сквозь свинцовые тучи удушливого смога трепетно мерцает осколок солнца. С крыши стеклянного небоскреба международного форума нам открывается панорама Манхэттена. Зрелище привлекает. По широкой бетонированной полосе вдоль берега Ист-ривер проносятся автомобили, удлиненные, с обтекаемыми закрылками, низкие, почти бесшумные, изысканные, отливающие блеском никеля и эмали всех цветов палитры.

И перед моими глазами, будто сквозь туман над бетонными дорогами вдоль Ист-ривер, встает недавнее прошлое этих берегов. Место это не было поросшим диким бурьяном пустырем. Не было оно и причалом для рыболовных судов. На этой земле раскинулась огромная скотобойня. На ненасытную потребу города миллионы голов скота забивались здесь днем и ночью. Вся земля побережья обильно орошена кровью животных, сгонявшихся сюда из далеких степных штатов Техаса и Виргинии. Воды Ист-ривер, окрашенные потоками крови, поглощали все отходы гигантской бойни.

У времени свои рубежи, свой возраст. Но изменилось ли здесь вместе с пейзажем то, что связано с промыслом бойни, все ли ушло, что связано с ее существом и атмосферой?

Вдали виднеется горизонт, за которым простираются плоские зеленые пространства дельты Ист-ривер, сливающейся с безбрежными океанскими водами. В гаснущем свете сумерек пейзаж кажется еще прекраснее и благостнее. Он скорее нереален, слишком артистичен, точно задник японской сценической декорации. Но, по меткому слову японцев, «у декорации обратная сторона не видна». И увиденное мне показалось вдруг в образе чудища с головой дракона и хвостом змеи. И тень его будто заслоняет взорванный мир в Азии, всю поверхность нашей планеты, опоясанной заминированными полями, таит в себе смертоносный заряд, который еще не обезврежен и способен ввергнуть человечество в пучину самой роковой трагедии. И чудище это вновь представилось мне в личине гигантского смертоносного анчара, который уже давно отравляет все окружающее и ждет своего часа. Над ним будто вознесся богатырский меч, который его поразит. (Но мало отсечь лишь напоенные стронцием ветви. Нужно срубить его вместе с корнями, глубоко проросшими в землю, как злокачественные метастазы, и способными расползтись по невидимым, зловещим щелям.)

...Сверхскоростной лифт с электронным устройством бесшумно и мягко опустил нас с крыши стеклянного небоскреба, и мы с Эмилем Гилельсом оказались в просторном фойе — Индонезийском лаундже. Здесь — деловые лобби международного дипломатического корпуса, место будничных встреч, обмена суждениями.

Необычайно колоритна кулуарная жизнь дипломатического корпуса с ее людьми и масками, тайнами закулисных сговоров, первоисточниками разного рода инициатив, изощренных замыслов, плетущихся интриг с нередким здесь вероломством и коварством. Именно тут в минуты доверительных откровений внезапно познается вся относительность благозвучной словесности, лицемерность учтивости, истинная цена благочестивых заверений. Именно здесь учатся ценить внимание и сотрудничество доброжелательных и взыскательных коллег, а также распознавать лицемерие и вероломство оппонентов, безмерное их ханжество.

Примечательность Индонезийского лаунджа — экспозиция редкостной работы женских статуэток, созданных резчиками по дереву на индонезийском острове Бали, прославленном своей волшебной природой и давними традициями художественной обработки дерева местных пород. Исполненные поразительной элегантности, утонченности и грации, статуэтки возвышаются на постаментах как неземные богини совершенства и эстетического вкуса. Нарочитая удлиненность линий придает скульптурам, стилизованным в духе индонезийских народных легенд, своеобразный экзотический колорит, необычайную одухотворенность. Поражает строгость и крайняя скупость выразительных средств, которыми ограничиваются балийские народные резчики, глубина проникновения авторов в создаваемый образ, их одаренность, зрелость их мастерства.

Из Индонезийского лаунджа широкая, многостворчатая стеклянная дверь ведет в зал Генеральной Ассамблеи. Море людей, разноликое и разноязычное. Рассе-

ивающийся пучок света направлен на фигуру президента Генеральной Ассамблеи, посланца Афганистана Абдула Рахмана Пажвака, провозглашающего начало торжества по случаю Дня прав человека. Зал дрогнул от волной прокатившихся аплодисментов.

— Всеобщее уважение прав человека неотделимо от мира на земле. Поистине большинство из нас считает мир наивысшим правом... И мы должны спросить себя объективно, действительно ли человечество — вся наша цивилизация — вступило в Эпоху прав человека. Ответ останется — нет, до тех пор пока не будет повсеместного применения принципов Всеобщей декларации, провозглашенной восемнадцать лет назад... И в этом причина необходимости для нас воспользоваться настоящим Днем для подтверждения нашей приверженности делу разума и веры в торжество гуманности в отношениях человека к человеку...

А когда окончились речи, отзвучала торжественная мелодия гимна, один из наиболее именитых американских киноактеров Грегори Пэк, выполняя роль конферансье, объявил, что отныне на сцене безраздельно воцаряется прославленный советский пианист Эмиль Гилельс, с готовностью откликнувшийся на приглашение Генерального Секретаря ООН У Тана выступить с трибуны мирового форума в программе «Гуманизм для человечества». Появление на сцене Эмиля Гилельса вызывает громоподобные рукоплескания.

Уже первые аккорды Гилельса возбуждают ощущение чудесной необычности звучания. Его игру, чарующую своей поэтичностью, хочется сравнить с чистым родником, светлым и прозрачным. Она возвышает, духовно обогащает и вдохновляет. Привлекает яркость артистической индивидуальности, благородство исполнительской манеры, совершенный пианизм глубокого и тонкого художника, проникновенного интерпретатора музыкальных сочинений.

Третью сонату Сергея Прокофьева, которой началось выступление пианиста, Эмиль Гилельс исполняет с подлинным блеском.

Многотысячная аудитория награждает пианиста долго не смолкающими овациями. Едва ли какая-либо дипломатическая речь за всю историю Генеральной Ассамблеи способна была вызвать подобного рода восторженный прием, столь бурное волнение.

«Когда слушаешь Гилельса,— отмечал музыкальный критик Ирл Джордж,— трудно осознать, что в его игре изумляет больше — феноменальное совершенство его техники или в равной мере поразительная способность раскрытия самой сущности музыки». Мир признателен за искусство виртуозности Эмиля Гилельса, творящего «чудеса с нашими душами»,— указывает Харриетт Джонсон в нью-йоркском журнале «Слова и музыка». Об исполнении пианистом Первого концерта Рахманинова Ирвин Ловенс в вашингтонской «Ивнинг стар» писал: «Ничего подобного мне никогда не приходилось слышать ни у одного пианиста».

В искусстве Гилельса, как это признается многими музыковедами, органично сливаются виртуозность и поэтичность, которые делают его исполнение одновременно проникновенным и ослепительным. Слушателя увлекает утонченность его лиризма, неукротимый порыв в бравурных эпизодах.

В многочисленных рецензиях подчеркивается, что Эмиль Гилельс обладает высоким искусством раскрытия своеобразия фортепьянных произведений самых различных композиторских особенностей и стилей. При этом ему удается сохранить художественную самобытность сочинения, убедительно показывая его масштабность и жанровую специфику, драматизм и лиричность.

Во время антракта мы вновь встречаемся с Эмилем Гилельсом в делегатском кафе за чашкой кофе. Разговор идет о том, каким образом совершается перевоплощение пианиста.

— Исполнитель, на мой взгляд, должен не просто верить в то, что играет,— с присущей ему сдержанностью говорит Гилельс,— а стремиться воссоздать то, чем был движим композитор, творя свою музыку. Пианист должен добиться такого перевоплощения, чтобы роль композитора стала его собственной ролью. Именно в этом, кажется мне, кроется секрет воздействия художественного исполнения.

— Но разве не этим проникнут каждый исполнитель, для которого прежде всего должно существовать оригинальное сочинение автора и задача аутентичного его выражения?— спрашиваю я.

— Разумеется, все музыканты стремятся проникнуться ощущением автора, его эмоциональным состоянием, настроением, владевшими им чувствами, но не всегда и не всем это удается.

Кафе заполняется любителями итальянского кофе, горьковатого и душистого. И воздух напоен густым ароматом обжаренных на медленном огне и размолотых кофейных зерен, пряностей, запахом жасмина.

— В музыкальном произведении,— продолжает Гилельс, несколько напрягая голос в заметно усилившемся шуме,— композитор запечатлел не просто свой мир звуков. Здесь распознаешь его воззрения на жизнь и на искусство. Здесь и лично пережитое и осмысленное им представление о правде поэзии и правде жизни, и нечто от услышанных легенд, здесь и полноценные зерна мудрости, и высокие порывы и устремления.

Не спеша отпивая маленькими глотками горячий кофе, пианист продолжает развивать свою мысль, облекая ее в зна-

чимое, емкое слово, придавая нужное ему звучание, будто подбирая необходимое мелодическое выражение на клавиатуре лексики. И во всем, что говорит мой собеседник, нельзя не почувствовать, что труд художника остается часто глубоко личной, наиболее интимной сферой человека, его внутреннего мира, его души, всей его жизни.

— Музыкальное творчество, особенно в его лучших образцах,— поясняет Эмиль Гилельс,— неизменно несет на себе отпечаток взгляда композитора на окружающий мир, его личного видения и восприятия жизни, как она преломляется в сознании художника. Это обязывает нас на основании созданных им произведений проникнуться его мироощущением, его образным мышлением, его эстетическими представлениями. Разумеется, музыкант должен быть одарен от природы тонким слухом, незаурядной памятью, эстетическим чувством, но важнейшим его качеством должна быть работоспособность, неукротимость в труде.

Наш разговор, который пианист ведет с простотой, изяществом и тонким юмором, прерывается приглашением на продолжение концерта. Мы покидаем опустевшее кафе последними.

И вот я снова в зале Генеральной Ассамблеи. Гилельс играет Первую балладу Шопена, вновь подтверждая свое мастерство глубокого проникновения в таинства музыкальных образов этого великого композитора. Он обладает какой-то непостижимой силой доверительного, интимного общения с аудиторией, со всеми и одновременно с каждым слушателем.

Одаренность пианиста раскрывается перед нами то внутренним драматизмом, то тонкой интеллектуальностью, то проникновенным лиризмом. «Его исполнительское искусство отличается редкостным обаянием, интимностью звучания, для которого характерно нечто неортодоксальное, интерпретация его могла бы быть названа шопеновской именно по этой причине»,— писал Раймонд Эриксон в музыкальном обозрении «Нью-Йорк таймс». «Ни один из живущих пианистов не играет, в частности Генделя, Шуберта, Рахманинова, с таким совершенством, как этот великий русский музыкант». Это слова критика Макса де Шауси из Филадельфии.

Когда прозвучали последние аккорды шопеновской баллады и пианист, опустив руки, слегка откинулся назад, в зале все еще продолжала царить полная тишина. Будто само время замедлило свое движение, чтобы память сохранила испытанное человеком волнение, навсегда запечатлела нечто сокровенное, неповторимое, дорогое сердцу.

И лишь когда пианист встал, зал дрогнул, будто пришел в себя после эмоционального оцепенения. И здесь, в аудитории Генеральной Ассамблеи, произошло то же, что уже случалось ранее и в прославленном Карнеги-холле, и в концертном зале Линкольн-центр, и в Нью-йоркской филармонии, как и в других театрах мира, разбросанных на разных континентах и архипелагах: гул восхищения, шторм оваций восторженной аудитории, нарастающий, подобно шквальным волнам.

КРАСКИ ВРЕМЕНИ

В уединенном японском храме, укрывшемся в расщелине гор, неподалеку от древней столицы Киото меня ожидает монашеская трапеза и встреча с искусством Тэссая. Из окна видна золотая резьба многоярусной пагоды. Яркая глазурь черепицы, загнутые кверху края шатровой крыши. А за стеной храма трещат сучья деревьев, гремит тропический ливень, который, кажется, обрушился на нас вместе с облаками, зацепившимися за вершину взметнувшейся над нами горы.

Принимают меня хозяева с любезной непринужденностью. Внимание привлекает Сакамото Кодзё — монах и первосвященник буддийской секты Сингон, настоятель старинного храма Сэйчо (этому храму около девяти столетий). Слывет он также покровителем живописи и иероглифической каллиграфии, которой владеет в совершенстве. Сакамото почти девяносто лет. Он все еще бодр, на редкость подвижен. У него загорелое, смуглое лицо, будто выточенное из яшмы. Маленький, сухой, с выпуклым лбом, на лице выражение благости и смирения. Такими обычно изображают святых и небожителей из древней японской мифологии.

Название секты Сингон требует пояснения. Иероглифы, которыми пишется Сингон, означают «истинное слово» или «действительная речь». Секта считается весьма влиятельной в духовной жизни японского буддизма, ей принадлежит свыше десяти храмов в различных частях страны. За Сакамото Кодзё среди верующих издавна утвердилась репутация одного из наиболее добродетельных пастырей. В иероглифических знаках, которыми пишется имя монаха — «Кодзё», содержится понятие духовного света и чистоты...

Скрестив ноги на соломенной циновке, отливающей свежей желтизной, Сакамото, будто застывшая скульптура, сидит против меня, погруженный в раздумья.

— Родниковый источник нашего душевного покоя,— тихим голосом произносит монах,— таится в извечном течении окружающих нас вещей, в естественном порядке живой природы. Сущность просветления и мудрости совершенного человека, путь к высшей стадии самопо-

знания заключаются в слиянии с природой, со всей вселенной.

Сакамото умолкает, глаза его становятся неподвижными. Они будто замерли, остановившись на висящем в простенке удлиненном свитке художника Тэссая.

— В Японии,— замечает Сакамото,— буддийские храмы в большинстве случаев возведены на возвышенностях. Отсюда совсем недалеко до заоблачных эмпиреев, свободных от ничтожной суеты людей, их нескончаемых междоусобиц и распрей.

Сакамото Кодзё одинок всю свою долгую жизнь. Как у монаха старинного канона, у него никогда не было своих детей. Движимый заботой о духовном наследии секты, Сакамото избрал своим преемником молодого послушника, постриженного в храме в 1941 году. Юноша при этом получил прозвище от своего духовного наставника, который дал ему свою фамилию — Сакамото и личное имя Косо. В отличие от своего патриарха, Сакамото Косо придерживается не старозаветного монашеского устава, а новых либеральных правил. У Косо цветущее здоровье, атлетическое сложение. Он женат, отец троих детей и ведет домашнюю жизнь наравне с мирянами. О себе он говорит, что он всего лишь человек и все человеческое ему не чуждо.

Сакамото одержим идеей исполнить долг перед своим другом — соблюсти верность завещанной воле Тэссая: не укрывать в тайниках написанных им картин, а открыть к ним доступ, показать их всем, кто не отвернется. И не ограничиваться лишь японцами. В искусстве не может быть предубеждений. Оно должно быть обращено к людям, всем людям, к какой бы земле они ни принадлежали.

Беседу ведет Сакамото степенно, раздумчиво, как бы совершая круги и делая боковые подходы к главному предмету нашей встречи. Никаких признаков резкости, раздражительности или фанатизма. Монах приглашает меня ознакомиться с покоями настоятеля храма, осмотреть библиотеку и архивы. И вот перед нами фолианты истории секты Сингон, нескончаемые ряды летописей, свитки буддийских сутр. А далее длинные стеллажи старинных книг с горизонтальной вязью иероглифических названий. «Ниппон Сёки» — «Анналы Японии» в тридцати томах, повествующих об идеалах и традициях японского государства; «Адзума Кагами» — «Зерцало Адзума», историческое сочинение о быте военного сословия в эпоху Камакура (XII—XIII вв.), «Ниппон Гайси» — «Неофициальная история Японии» Рай Саньёо, идеи которого ассоциируются с реформами Мэйдзи.

Свое прошлое японцы осмысливают своеобразно, в свете старинных традиций, которые выражают существенные черты времени. На протяжении веков им с детских лет настойчиво внушалась прекрасная легенда о священном происхождении племени ямато и бесподобных японских островов, старательно лелеялась в их сердцах окрылявшая воображение мечта о божественном призвании японцев — воссоединить разобщенные «восемь углов мира под одним сводом». Выполнение этого мандата — «небесного повеления» — неизменно мыслилось под августейшей эгидой японского императора Тэнно — «небесного владыки». Путь ему был указан из дворца Касивара его мифическим прародителем Дзимму Тэнно, который считается первооснователем и правителем Японии и с именем которого связывается идеал «хаккоо итиу» — «восемь углов мира под одним сводом».

Примечательно в этой связи, что император Мэйдзи писал в одном из своих стихотворений:

Нашу страну Корней Солнца
Будем хранить по заветам
Храма Касивара...

Под заветами храма Касивара автором имеется в виду здесь идеал Дзимму Тэнно «восемь углов мира под одним сводом». И монах поясняет, что сооружение храма Касивар-дзингу, посвященного первому императору Японии Дзимму Тэнно, явилось весьма знаменательным событием в жизни страны.

Идеология «божественного предназначения» японской расы способствовала разжиганию националистического угара милитаризма. Разного рода доктрины и меморандумы обосновывали идею «сферы сопроцветания великой Восточной Азии», разрабатывали воинственные, шовинистические планы мирового господства.

Кэндзо Акияма в работе «Японская культура и ее среда», столь же лаконично, сколько и недвусмысленно подчеркивал, что современная Япония, «горящая верой в свой идеал «восьми углов мира под одним сводом» и стремящаяся к созданию нового мирового режима, провозгласила перед всем миром девиз: «Построение нового порядка в Восточной Азии».

Именно на почве мистической идеализации «священного племени ямато» в Японии неистово разжигался дух воинственного самурайства. С идеей империалистической экспансии связан и чудовищный культ «камикадзе» (в буквальном значении иероглифов — «божественный ветер» — из легенды о «божественном ветре», «ниспосланном синтоистскими богами и буддами» океанском смерче, разметавшем враждебную японцам флотилию монгольского повелителя). Камикадзе — верноподданнически приносящий себя в жертву императорскому трону летчик-смертник, «сверхчеловек». Добровольно избранное самоубийство стало возводиться официальной идеологией в символ высшего патриотического подвига. Фанатизм камикадзе благослов-

лялся духовными жрецами как путь сынов ямато в мир славы и бессмертия...

...Монах оставляет меня в библиотеке одного. Среди разных сочинений я нахожу эссе Энтая Томомацу, озаглавленное «Воззрения ниппонцев на смерть», относящееся к сороковым годам.

Самые особенности японской природы и быта, утверждает автор, уже несколько тысячелетий держат японцев лицом к лицу со смертью. «Придет момент — умрем, и только». «Раз умрешь — в другой не понадобится». Таково у японцев отношение к смерти — вызывающе-хладнокровное, даже в известном смысле оптимистическое. Очень хорошо выражено отношение ниппонцев к смерти в стихотворении Сёдзан Сакума:

Придет пора, и облетят
Цветы у горных вишен.
Но разве только тот наряд
Хорош, который пышен?

Европейцы любят цветы, когда они, пышно распустившись, стоят во всей красе. Ниппонцы же способны любить и умирание, и облетающий цветочный наряд. Известный ученый-филолог и поэт эпохи Эдо Норинага Мотоори в образе горной вишни видел символ души нации Ямато, потому что ниппонцы умеют умирать с улыбкой на устах, как умирают цветы горной вишни. Только они способны подметить в осыпающемся цветочном наряде и улыбку, и удовлетворенность, и славу, и гордость.

Ниппонская семья, поясняет автор, по настоящее время сохраняет признаки родового строя, где центральное место отводилось патриарху. В ниппонском обществе семья базируется не на супружеских отношениях, графически изображаемых горизонтальной линией, а на отношениях между родителями и детьми, образующих вертикальную линию, уходящую в вечность. Когда сходит в могилу отец, на его место заступает сын.

Помимо всего, отмечает Томомацу, в Ниппон с времен глубокой древности в большом почете находится воинская доблесть. Самое сознание, что государственный строй родной страны являет собою неизмеримую ценность, воспитывает в ниппонцах внутреннюю готовность с радостью принять смерть ради Императора. Этот дух получил свое выражение в известном классическом стихотворении:

Выйдешь к морю — трупы в волнах,
Выйдешь в горы — трупы в травах,
Но не бросит взгляд назад
Тот, кто ради Государя
Смерть готов принять.

Выражение «бросить взгляд назад» имеет смысл — «подумать о себе и о семье». Принесение себя в жертву воспринимается, прежде всего, как служение родной стране, как оправдание того, что ты имел счастье родиться на ниппонской земле.

Увлеченный чтением эссе, я не заметил, что передо мною в почтительной позе стоит Косо. Он приглашает меня к монашеской трапезе. Мы следуем в соседнюю комнату. Блеклые фрески изображают сад с бесконечным разнообразием растений, скал, цветов. Мы занимаем места за зеркально отполированным столом из красного дерева на низких драконовых ножках. Здесь собрались монахи — собратья Сакамото. Они сидят передо мною, будто апостолы. И хотя глаза их опущены, а лица непроницаемы, я постоянно ощущаю их взгляды на себе, как бы ненамеренные, случайные, но явно испытывающие, пронизывающие. Не мудрено. Под кровом этого древнего храма, должно быть, немало побывало иноземных пилигримов из «восьми углов вселенной», но впервые забрел сюда странник из земли, что у подножия кавказских гор.

Сакамото почтительно приглашает отведать яства, украшающие стол. Вскоре мы приводим в движение бамбуковые палочки — хаси, которыми пользуемся вместо прибора. Нет, ничто земное, кажется, не чуждо сей братии в монашеских тогах угольно-серого цвета, людей чужой веры и неведомого мне мироощущения. Они отнюдь не чураются трапезы смертных и «с лепешек корку не обдирают». Сасими из магуро — сырых ломтиков плотного океанского тунца вишневого оттенка и свежевыловленные серовато трепанги прекрасно сочетаются с рисовой водкой сладковатого привкуса — сакэ, подогретой в тяжелых оловянных сосудах, потемневших от времени. Человеку, видимо, не противопоказаны артистически приготовленные каракатицы и осьминоги. Отдается должное и темпра — запеченным в кипящем масле свежим креветкам, мелким рыбкам и овощам, опущенным предварительно в жидкое тесто. Темпра едят, обмакивая в тертую редьку с соевым соусом. Не отвергнутой оказалась и московская пшеничная, неведомым образом оказавшаяся в храме, совершив необыкновенное паломничество с далеких берегов россиян. И горьковатость ее, увы, не вызывает разочарований и ропота у смиренных пастырей, которые с редкостным пониманием воздают должное заморскому зелью. Я затрагиваю тему только что прочитанного эссе Томомацу. Апостолы живо откликаются и охотно делятся со мною личным опытом и взглядами.

Человек часто спрашивает себя, в чем смысл существования, ищет ответ на вопрос: как он должен жить и умереть, когда настанет роковой час. Природа Японии, с одной стороны, и распространение буддизма, с другой, говорит один из монахов, были теми факторами, которые на протяжении более тысячи лет насаждали в японском обществе систему «приятия

смерти». Поистине, Япония — страна богов и землетрясений. Воспитание сводилось не только к культу внешнего «этикета смерти», но и вырабатывало в японцах внутреннюю готовность принятия смерти, действовавшую во всех случаях жизни. Нередко вступает в силу обычай «кровью кровь смывать». Может быть, здесь именно лежит объяснение того, что японцы с такой легкостью говорят о своей смерти,— черта, редко наблюдаемая у других народов.

Наше собеседование приобретает все более оживленный характер, и я замечаю, что апостолы, соблюдая свою иерархию, включаются в беседу в определенном порядке, так сказать, по «движению солнца».

Едва ли найдется народ, говорит монах с густыми прядями серебра на висках, который предъявлял бы такие же строгие требования к «этикету смерти», как японцы. Литературные источники свидетельствуют, что до эпохи Токугава (1600 — 1867 гг.) дети самураев обоего пола обучались способам самоубийства. Мальчики должны были знать, как делать харакири, девочки — как закалываться кинжалом После проникновения в Японию буддизма стала насаждаться определенная «психология смерти»: «умирать с улыбкой», «умирать, словно засыпая», «умирать, подобно засыхающему дереву», «умирать невозмутимо».

Слушая спокойные речи монахов, я все более ощущаю, как от всего этого веет могильным холодом. Вспоминается и трагедия Вьетнама, история ритуального самоубийства буддийских монахов в Сайгоне. Здесь не просто проявление религиозного фанатизма. В этом таятся более сложные нравственные импульсы. Здесь свои представления об истине и духовной свободе, свои источники веры, морали.

Появление на столе деревянных жбанов с распаренным рисом символизирует окончание трапезы. Рис раскладывается в японские традиционные пиалы из черного лака, покрытого внутри золотом. Как бы обилен и изыскан ни был стол, рису, олицетворяющему хлеб насущный, всегда отдается должное.

Жестом, исполненным почтительности, Сакамото приглашает меня в соседний зал, где нас ожидает великолепная коллекция творений Тэссая. В собранных здесь свитках — опыт и труд его жизни, взлеты и угасания его вдохновения, вера и совесть исследователя и художника, его увлечения и отчаяния. Здесь мифы и реальность, легенды и правда дня. Поэтические пейзажи, горы и реки, портреты исторических персонажей, оранжевые морды тигров, крылатые золотые драконы, причудливая вязь иероглифических знаков...

Томиока Тэссай (1836—1924 гг.) — наиболее самобытный художник Японии последнего столетия, человек необычной творческой судьбы. Несмотря на поразительную талантливость, Тэссай не пользовался официальным покровительством или даже признанием. Слишком многое в его творчестве казалось столь противоречащим канонам академизма, что придворная аристократия игнорировала живописца. Казенная живопись требовала бескомпромиссно следовать классицизму, который стремился возвратить нормы древности.

В молодости Тэссай занимал должность священника низкого ранга в некоторых синтоистских храмах, но затем всецело посвятил себя художественному творчеству. Лишь в 1917 году, когда ему минул 81 год и когда слава о нем гремела, Тэссай был причислен к свите придворных художников и только на 83 году своей жизни удостоился звания члена японской Академии художеств. Тэссай вел затворническую жизнь, много сил и времени отдавал синологии, которой начал заниматься еще в детстве и крупнейшим авторитетом которой стал впоследствии. Политики правящих кругов он не одобрял.

— Среди друзей он был общительным,— говорит Сакамото,— любил людей, душевный разговор, обладал особым даром выслушивать исповеди. Общественные события также не оставляли его равнодушным.— Помедлив и будто преодолев внутреннее сомнение, Сакамото, кажется, делает заключительный круг в своем приближении к главной теме нашего свидания в храме:

— С тех пор как мною было принято духовное завещание моего друга Тэссая, меня не оставляет желание устроить выставку произведений художника в Советском Союзе, где, я прослышал, настоящее искусство высоко ценится независимо от его национального происхождения. Верю, что картины Тэссая будут экспонированы в Москве еще при моей жизни, а я уже приближаюсь к девяноста годам...

Свыше ста работ Тэссая собраны в этом зале специально для задуманной выставки в Москве. Они были тщательно отобраны из более тысячи произведений Тэссая, которыми владеет старый монах, старательно собиравший их на протяжении долгих лет. Огромные панно, монохромные свитки, цветные акварели, каллиграфическая живопись, рисунки для вееров. И во всем — малом и большом — неповторимая авторская самобытность. Поразительны свежесть, молодость души, которые ощущаешь и в зрелых работах японского художника. Как живописец и философ Тэссай все время поднимался, возвышался в своем мастерстве — до самого смертного часа. Он был тяжело болен, совсем не мог ходить, недуг навсегда сковал его движения. Но работу он не прекращал. Под его кистью возникали все новые картины — одна значительнее другой.

— Творчество Тэссая,— замечает Сакамото,— это раньше всего гимн природе в ее нескончаемом разнообразии. Радость жизни человека в окружении природы — вот в его понимании смысл прекрасного на земле.

Бережно извлекая из соснового футляра свиток, монах освобождает его от шелкового чехла и ловким движением раскрывает передо мною. Взметнувшиеся ввысь кулисообразные горы, тонко обволакивающий их небосвод, еле заметное движение облаков, сочетание света и теней, выражающих полярные силы Ян (солнечное начало) и Инь (темное начало),— это и есть «живая атмосфера» (Ци), без которой в китайском и японском искусстве немыслимо творчество живописца, истинное мастерство. Картина проникнута настроением — светлым, теплым, гуманным.

— Тэссай,— полушепотом произносит монах,— говорит на языке своего сердца, который нужно и понимать, и чувствовать. Со всех сторон живописца обступала природа с ее очарованием и поэзией. Природой он неизменно восхищался. Он не желал подлаживаться под требование моды, невзыскательных вкусов. Тэссай не торговал своим искусством, не продавал создаваемых им картин, хотя испытывал нужду в средствах.

— Тэссай знал,— говорит старый монах,— что «богатство — пыль на ветру» и что «среди покойников богатых нет».

«...Моя цель состоит в том, чтобы писать картины, которые окажут благотворное влияние на общественные нравы»,— говорил Тэссай, отказываясь от участия в коммерческих выставках. Одна из самых значительных работ Тэссая — «Гора Фудзи». На протяжении веков для японских художников Фудзияма служила источником вдохновения. Едва ли еще какая-либо гора на нашей земле воспета в легендах, поэзии и красках в такой мере, как Фудзияма.

Излюбленным сюжетом Тэссая была тема жизни прославленного китайского поэта и художника Су Ши или Су Дун-по (XI—XII вв.), который известен как наиболее яркий представитель «живописи ученых» и проявил себя блестящим виртуозом живописи тушью и талантливейшим каллиграфом. Здесь особенно явственно обозначились изящество формы и психологическая точность почерка Тэссая, необычайная гармоничность и эмоциональность художника.

Мы приближаемся к свитку «Су Дун-по среди друзей». Это подлинно поэтическое воплощение взаимоотношений людей, их настроений и раздумий, взаимосвязи человека и природы. Свиток сопровожден каллиграфической надписью — «сан», которая напоминает об историческом эпизоде, запечатленном на картине. Каллиграфические надписи, которые сами по себе представляют художественную ценность, являются давней традицией. Редкий свиток монохромной живописи или цветной акварели не сопровождается поэтическими строками, философским изречением, литературным намеком. Взаимосвязь живописи, каллиграфии и поэзии, синтез их — одна из наиболее характерных черт художественного творчества Китая и Японии. «Сан» вместе с тем демонстрирует и каллиграфическое мастерство автора, которое ценится в Японии не менее произведений живописи. «Сан», обычно привнося дополнительное разъяснение, нюанс или заостряя значение сюжета, является органической частью общей композиции, придает завершенность произведению. В литературных источниках известна крылатая фраза Су Дун-по о художественном мастерстве Ван Вэя (VII—VIII вв.): «Его поэзия полна картинности, а картины полны поэзии».

Рядом вывешены другие свитки: «Су Дун-по и Фо-инь», «Су Дун-по в уединении» и «Поэма Чиби», созданные Тэссаем в период его высшей творческой зрелости, на 87 году жизни. В этих произведениях, в частности в «Поэме Чиби» («Поэма Красной стены»), изобразительный подтекст, разумеется, не аутентичен литературному в поэме Су Дун-по. Художник как бы дает свое прочтение сюжета, свою интерпретацию воплощенных им персонажей поэмы, применяя специфические средства изобразительного искусства. Это — глубоко эпическое повествование о времени и человеке. И картина эта — сама по себе свидетельство того, что Тэссай работал с неутомимой страстью, с неиссякаемой влюбленностью в близкий его сердцу мир, в жизнь его героев, с их испытаниями и свершениями. Смотришь на эти свитки с ощущением, будто в них остается нечто такое, что еще ожидает своего доосмысливания, завершения, дополнения. Тэссаем нередко применяются не детально выписанные образы и характеры, но лишь отдельные штрихи или намеки, которые как бы косвенно выражают поэтический замысел.

— Тэссай, — замечает старый монах,— стремился лучше понять мир, людей, увидеть в своем ближнем нечто значительное, прекрасное.

Не без горечи вспоминает Сакамото, что нередко беседу с Тэссаем приходилось вести кистью.

— Он слышал все хуже и хуже,— промолвил монах,— можно сказать, совсем потерял слух.

И чтобы не оставить у меня сомнения в истинном смысле сказанного о творчестве Тэссая, он берет тонкую кисть в бамбуковом обрамлении, насыщает ее густой черной тушью, ловким и энергичным движением выводит на желтоватом листе рисовой бумаги два иероглифических знака,

---

НИКОЛАЙ Т. ФЕДОРЕНКО
ИЗ ЗАРУБЕЖНЫХ ВСТРЕЧ

которые можно перевести как «образность», «художественность».

Я наблюдаю за мастерским движением кисти в руке старого монаха, великолепно владеющего каллиграфическим искусством. Постепенно тушь впитывается шершавой, словно нитяной фактурой бумаги, и линии приобретают оттенки, переходя от непроницаемо глубоких к светлым, прозрачным, будто дышащим. В Японии и Китае каллиграфическая живопись оценивается и по своеобразию цветовой и световой гаммы изображенных иероглифов. С давних пор отмечается, что тушь не однотонна: называют пять ее цветов. И многое определяется соразмерностью краски и воды, мерой увлажнения кисти тушью. Прославленным каллиграфам удавалось добиваться цветового богатства «палитры туши» лишь разнообразием способа применения туши, хотя она, кажется, имеет только один привычный цвет — черный.

Стремясь подтвердить характеристику, выраженную Сакамото иероглифическими знаками, я в свою очередь пытаюсь, как могу, проделать то же с кистью, что и монах, и отвечаю собеседнику парными пиктограммами «правда жизни — правда искусства». Сакамото воспринимает это не без одобрения и просит меня написать рядом с этими иероглифами мои фамильные знаки, автограф на память. Затем берет лист бумаги с нашим «собеседованием кистью» и, бережно придерживая двумя руками, кладет его рядом со свитком «Поэмы Красной стены» Тэссая.

Источник фантазии и раздумий живописца — многообразие и богатство буддийских и даосских легенд. Сюжеты этих легенд всегда пользовались широкой популярностью в Японии, оказывая заметное влияние на художественное творчество, на развитие литературы и искусства. Колоритные персонажи и образы героев старинных даосских преданий и буддийских легенд, яркие краски фантастики, загадочность и мистичность получили отзвук в таких картинах Тэссая, как «Земля бессмертных в Инчжоу», «Пэнлай, обетованный край даоссов», «Чжун Ли-цюань и Лю Янь», «Спор святых», «Канон на горе Потала» и другие.

— Тэссай,— продолжает старый монах,— обладал даром видеть прекрасное и поэтическое не только в литературных сюжетах прошлого, в философских и исторических преданиях, но и в вещах обыденных, простых, будничных. И мы замечаем, что в искусстве Тэссая день за днем получало выражение нераздельное, органическое слияние начал глубоко личных и широко социальных. Он стремился выразить гармонию личности и общества, внешнего и внутреннего мира человека. Около десяти тысяч произведений оставил после себя этот крупнейший из японских художников всех времен — не только современности, но и веков минувших. Однако лишь в последние десятилетия творчество Тэссая нашло признание и получило достойную оценку.

Произведения Тэссая зримо свидетельствуют, что взгляды живописца раскрываются в направлении исследования жизни во всей ее глубине. Он шел как бы от горизонта одного к горизонту всех людей, независимо от земли, их породившей. Поднимаясь в своем образном выражении мира к горизонту всех, Тэссай оставался верен себе, своему видению мира. И знакомясь с его необычайным искусством, люди становятся духовно богаче, совершеннее, чище душой.

Храм Сингона я покидаю на рассвете. Встающее над землей утро открывает перед нами простирающийся вдали чудесный пейзаж побережья. Такое впечатление, будто внезапно ожил один из только что виденных цветных свитков Тэссая.

У входа в храм с низко нависающей шатровой крышей в застывшей позе стоит Сакамото Кодзё. Он кажется живым воплощением деликатной церемонности. Храм живописен сам по себе, необыкновенен — строгостью своих линий, изяществом, окраской, резными порталами. В нем словно отражена предельная рациональность и абсолютная иррациональность. Противоборство между инженерией и мистикой, между разумом и подсознанием. Несколько в стороне от старого монаха — скульптурная группа «смиренных апостолов» в длинных, с широкими рукавами халатах угольно-серого цвета. И когда смотришь на них с дистанции, фигуры людей на храмовом фоне напоминают старинную японскую гравюру.

Впереди пролегает дорога на север, идущая вдоль исторического тракта Токайдо. Когда-то это была главная магистраль, соединявшая Токио с древней столицей Киото. Непрерывным потоком шло здесь движение самурайских войск и тяжелых колесниц с оружием, рисовых караванов, паломников, купцов и чиновников. Скольким людям служил этот путь, одних ведя к успеху, для иных являясь последним!

Шло время. Минуло немало дней и лун. Развернулась бумажная баталия между ведомствами Токио и Москвы. Не всюду, отнюдь не у всех находила одобрение идея экспозиции картин Тэссая в Советском Союзе. Здесь обнаружились и безразличие, и скептицизм, недоброжелательность и намеренное саботирование в недрах японских канцелярий, где о старом монахе можно было услышать что-то вроде «задумала обезьяна луну схватить» или «строит мост меж облаками». Но барьеры бездушия, невежества и скрытой враждебности оказались преодоленными.

Выставка Томиока Тэссая открылась в Москве 11 мая 1961 года. В торжественном открытии экспозиции, сообщалось в московской печати, участвовал владелец картин Сакамото Кодзё и руководитель художественной ассоциации Японии Хи-

рокити Хаяси. Творчество Тэссая привлекло внимание широких кругов художественной интеллигенции, советской общественности. Знакомство с искусством крупнейшего японского художника открывает большой и глубоко самобытный мир идей и раздумий выдающегося гуманиста, яркого и талантливого живописца. Искусство Тэссая стало теперь духовным достоянием не только японского народа. Его картины и каллиграфические свитки, перешагнув национальные рубежи, показывают и другим народам большой и самобытный мир Томиока Тэссая. Люди дорожат ценностями любой цивилизации.

...Когда Сакамото Кодзё возвращался из Москвы в Токио, на международном аэродроме Ханэда собралась многочисленная толпа журналистов и репортеров. Они с нетерпением ждали сенсационных заявлений главы буддийской секты Сингон, беспрецедентно, впервые в истории совершившего паломничество в «мекку коммунизма».

— Что вы, ваше преосвященство, можете сказать о личном визите в красную столицу? — вопрошает американский корреспондент, считающий естественной для себя привилегию первым допрашивать японцев, которые посещают страны за долларовым занавесом.

— Я счастлив, что исполнил духовное завещание моего великого друга Тэссая — отдать на суд людям разных земель труды всей его жизни. И я благодарен русским, которые не отвергли моих сокровенных надежд...

— Водили ли вас коммунисты на Красную площадь? — раздается голос другого вашингтонского корреспондента.

— Русские оказали мне честь, пригласив присутствовать среди тысяч других гостей на первомайском торжестве.

— Ваше впечатление?!

— Красная площадь, Кремль с его величественными соборами, священными памятниками русской истории производят впечатление несравненное...

— А военный парад, баллистические ракеты, атомное оружие? — вторят журналисты.

— Это чудовищная, дьявольская сила... Она потрясает, это невероятно...

— Вы таким образом убедились воочию в истинном значении коммунистических лозунгов о сосуществовании и мире?!

— Да, видя все это, я был готов предать анафеме нечистые силы войны и кровопролития...

— И вы их, конечно, прокляли?!

— Нет, голос совести не повелел...

— Вас испугали. Вы не посмели под угрозой потерять жизнь?!

— Нет, обошлось без угроз. Я был предоставлен самому себе. Едва ли русским это нужно... Когда я увидел море москвичей, заполнивших Красную площадь, мужчин и женщин с детьми на руках в праздничных нарядах, словно на ежегодном празднике духа огня в моем храме, я подумал, что мир и благополучие на нашей земле — в надежных руках, пока эти русские владеют сатанинской силой ракет и атомным оружием...

Увы, мне не удалось на следующий день обнаружить на страницах «свободной» зарубежной прессы отчетов журналистов об интервью настоятеля буддийского храма по прибытии на токийский аэродром Ханэда. Его ответы содержали слишком крепкий привкус вольнодумства. Но, по слову японцев, «ожог не смоешь».

По давней традиции своего народа Сакамото Кодзё направился с Ханэда не в свой храм, а в дом советского посла, чтобы личным визитом выразить признательность за гостеприимство и дружеское расположение, проявленные к нему на земле россиян. Добрый обычай японцев повелевает засвидетельствовать личную благодарность по прибытии на родину из заморского странствия.

И вновь передо мною человек, для которого священна миссия морального долга.

— Милостиво извините,— произносит он, переступая порог и приветственно простирая руки,— за причиненное беспокойство, за нарушение чистоты вашего очага — появление в одежде, с которой еще не стряхнута дорожная пыль... Примите великодушно мою благодарность за сердечную щедрость нашего великого соседа к старому путнику. Пусть осенит вашу землю и миролюбивый народ, ею порожденный, благословит их всевышнее небо...

Перед прощанием Сакамото, заметив, что давно уже стремился это сделать, вручает мне свиток с акварельным пейзажем Тэссая на память о встрече в храме Сингон и его визите в Москву.

— Картины Тэссая,— вырывается у меня,— должны собираться, как жемчужины ожерелья, и бережно храниться для показа всем, а не укрываться в частных кельях...

— Со дэс нэ (видите ли),— отвечает Сакамото,— собирание картин Тэссая было смыслом моей жизни в течение десятков лет. И я благодарен судьбе, которая была ко мне чрезвычайно милостива. Но мне ведомо еще и другое чувство — отдавать другим, доставляя тем самым радость людям. Жадность слепа. Отдавать же — величайшая способность, которую человек должен постигнуть в полной мере, если он не наделен ею с рождения. И здесь, извините за простонародность японской поговорки, «почет — не за толстый живот». Цениться должна «красота сердца, которая дороже красоты лица».

Мы расстались с Сакамото Кодзё в

НИКОЛАЙ Т. ФЕДОРЕНКО
ИЗ ЗАРУБЕЖНЫХ ВСТРЕЧ

Токио с его неистребимой сутолокой и суетой. Казалось, вряд ли еще могла свести нас судьба. Но вскоре нарочный доставил мне послание, на конверте которого значился адрес храма секты Сингон. В письме Сакамото, вспоминающего о визите в Москву и посещении Красной площади во время первомайских торжеств, говорилось о том волнении, которое он испытал, когда в его храм донеслась великая весть о беспрецедентном подвиге советского космонавта Юрия Гагарина. Москва, писал он, пролагает пути, которые своим образом ведут к вселенной, по-своему сближают землю с небесными планетами...

Спустя почти целую вечность, когда Сакамото Кодзё уже минуло девяносто, в один из будничных дней дипломатической службы в Нью-Йорк на мое имя пришло несколько альбомов с цветными картинами Тэссая, каллиграфическими свитками и письмами, исполненными знакомым художественным почерком на ворсистой рисовой бумаге, с душевными поздравлениями, пожеланиями долгих лет жизни, верой в торжество мира на земле...

Изумительно изданные свитки Тэссая восхищают не просто как высокое полиграфическое искусство японцев. В них своеобразная летопись времени: по говору родимый край узнают. Вспомнилось занявшееся утро, освободившее от тумана землю с простершимся вдали чудесным пейзажем побережья. Корни древних гор. Позеленевшие от времени стены и крыша храма Сингон. Ночные беседы с «апостолами» и прозорливый старый монах. Встали перед глазами свитки и панно Тэссая — эти подлинные поэмы в красках. Непостижимое сочетание комического и трагедийного. И во всем — лицо мастера, лицо художника, усилия которого обращены к тому, чтобы искоренить в человеке все грубое, дикое, жестокое, избавить его от наследия варварства, изуверства и ненавистничества.

ЗА ЯПОНСКОЙ ШИРМОЙ

Когда с дерева падает один лист, отмечают японцы, близится осень. Но сегодня не осенний листопад, а сезон благоухания вишневого дерева сакуры. Цветы ее осыпаются не по одному, а одновременно, все вместе. В этом своя черта реальности, своя символика.

Ветви сакуры, густо облепленные нежными, словно эфирными лепестками, раскинулись у самых окон нашего дома. И если бы не стеклянные преграды на их пути, они простерлись бы на веранду и наполнили комнату своим живым дыханием. Да, дерево это не для замкнутой экспозиции, интерьера, галереи. Ветви и цветы его предназначены для простора и воли, как и умытые росой березы, тоскливо стоящие у ветхой бамбуковой ограды, будто и они, деревья, способны переживать свое одиночество на чужбине. Поглядывая на них, я испытываю желание бездумно опуститься на траву у этих белых стволов.

А рядом со мной, в комнате, на деревянной стене из чудесно обработанных пластин розоватой сакуры, как, может быть, ее былое цветение, словно вызов дышащей природе за стеклом, со старинных свитков смотрят на нас угасшие лица минувшего. Символично выраженная в акварели эпоха и образы людей давно изжившей себя общественной среды. Туманная метафоричность. Три-четыре бледных, поблекших тона.

— Художественное творчество каждой эпохи,— говорит наш хозяин,— неповторимо и невосполнимо. Действие древнего искусства театра Кабуки развивалось на фоне японской природы, точно включаясь в самую жизнь, как бы превращаясь в органическую часть действительности. Живая природа стала декорацией традиционного театра. И люди бдительно и сурово охраняют незыблемость и святость древних традиций.

Передо мной — прославленный актер театра Кабуки, живой его классик — Итикава Энноскэ. Высокий, прямой лоб, прорезанный двумя крупными морщинами... Энноскэ II из знаменитой «династии Итикава», познавший в своей долгой творческой жизни переменчивый успех и подлинный сценический триумф. Итикава Энноскэ — не имя и не фамилия в обычном понимании. По рождению он — Киноси Масаясу. Итикава Энноскэ — своеобразное прозвище, своего рода творческая характеристика, обозначение исполнительского стиля, амплуа актера. В известном смысле и почетное звание или степень творческой его зрелости. Имя Энноскэ актер получил в 1910 году. Оно унаследовано им от отца — Энноскэ I, в прошлом актера театра Кабуки, основоположника «династии Энноскэ». Этому посвящению предшествовала многолетняя сценическая деятельность, которая началась в четырехлетнем возрасте в 1892 году. Актер неизменно совершенствовался в исполнении мужских ролей, а амплуа героя — татияку. Именно в роли ведущего героя он продолжает выступать и теперь.

Имя «Итикава» — свидетельство принадлежности актера к художественной традиции, связанной со сценическим воплощением определенного персонажа, с образной фигурой, именуемой по-японски «ката». Средства художественного выражения «ката» весьма многообразны. Они специфичны как для положительных амплуа героя, героини, любовников, так и для выражения отрицательных характеров и образов, разного рода драматических и комических пассажей, сцен, ситуаций. Итикава Энноскэ имеет своих прославленных предшественников, начиная с Итикава Дандзюро I, который был великолепным исполнителем мужских героических ролей в 90-х годах

XVII века. По свидетельству японских источников, своеобразие его исполнения — в динамичности, гармонии, композиционном совершенстве. Согласно театральной традиции Итикава Энноскэ считается девятым наследником Итикава Дандзюро.

— Примечательно,— продолжает Итикава Энноскэ, заметив, что я любуюсь сакурой за окном,— что само сценическое действие в театре Кабуки изначально было рассчитано на включенность в живую природу. Получался своего рода синтез искусства и реальной жизни, рождавший совершенно иной художественный эффект — естественность, неподдельную живость, убедительность.

Теперь я с большей смелостью смотрю на панораму. За нашей верандой открывается изумительный по красоте, великолепный по линиям и краскам пейзаж: на переднем плане, за пышной сакурой — древняя сосна и старые камни.

Актер говорит о том, что современное и будущее театральное искусство вбирает и будет вбирать в себя все лучшее из сценического творчества Кабуки, решая задачи своего времени, художественно осваивая современную, более сложную действительность. Он рассказывает об эстетических принципах театра, которому не просто посвятил свою жизнь, но явился выдающимся новатором, общепризнанным классиком этого сценического искусства.

— Спектакли Кабуки,— продолжает собеседник,— это своеобразное воспроизведение эпохи, климата истории. И, конечно, это мастерство способны оценить прежде всего те, кто обладает даром художественной восприимчивости. Едва ли правомерно утверждать, будто существует некий средний зритель, нередко фигурирующий в статистических анализах. Неоспоримо, что людям разного возраста, воспитания, интеллектуального уровня свойственно определенное восприятие искусства. Именно индивидуальное восприятие, обусловленное эмоциональной спецификой личности.

Входит сын Энноскэ — Итикава Дансиро. Переступив порог, он опускается на колени и делает низкий, почти прикасаясь лицом к циновке, поклон в знак приветствия. Затем подходит к нам и по жесту отца занимает место на плоской, в драконах и фениксах, подушке, лежащей на циновке.

— У Дансиро,— замечает Итикава Энноскэ,— счастливая судьба. Он побывал в заморских землях. Многое увидел, во многом преуспел. В 1928 году вместе с труппой Кабуки, руководимой Итикава Садандзи (1880—1939 гг.), он побывал в Москве. Это были первые гастроли нашего театра в Советском Союзе. То был ансамбль умных, одаренных актеров, исповедовавших единую художественную веру. Театр имел успех. И с тех пор мы не перестаем мечтать о новом посещении России.

— Со дэс нэ, в самом деле,— говорит Дансиро,— хотя со времени гастролей в Москве прошло свыше тридцати лет, мне не устают завидовать мои друзья по театру. Все они считают меня авторитетом в области советского театрального искусства... В этом, конечно, одна ирония. Быть может, я и стремился открытыми глазами взглянуть на невиданный мир, но ведь мне тогда было лишь двадцать лет, а, по слову Конфуция, «человек устанавливается в тридцать...»

— Есть еще факт необычайной значимости и для Дансиро, и для нашей фамилии, и для всей театральной династии,— замечает Итикава Энноскэ.— Своеобразная драматургия театра Кабуки и самобытная манера сценического исполнения были встречены в Москве весьма доброжелательно. Вместе со всей труппой Кабуки, гастролировавшей в России, к Дансиро относится обращение гениального Станиславского как к «сотоварищам по искусству»...

Дансиро подходит к книжному шкафу, отыскивает какую-то папку и извлекает из нее листок с русским текстом телеграммы К. Станиславского от 28 июля 1928 года из Кисловодска на имя Н. П. Хмелева. Прочтя содержание депеши, я переписываю ее к себе в тетрадь: «От имени артистов МХАТ и от меня прошу передать восторженные приветствия японским сотоварищам по искусству, артистам «Кабуки». Благодарим за великое искусство их прекрасной страны, за общение непосредственно из сердец в сердца, которое дает почувствовать душу народов. Жалею, не могу присутствовать, восторгаться спектаклями, учиться их искусству, познавать великие артистические традиции».

Поблагодарив Дансиро, я возвращаю ему листок, который уже успел приобрести заметный восковой оттенок и хрупкость. Он принимает его с традиционной почтительностью, двумя руками, стоя на коленях, а затем идет к шкафу и закладывает листок в старую папку.

— Театральное творчество,— продолжает Итикава Энноскэ,— шло с тех пор путем непрерывного духовного обогащения, насыщения нравственными идеалами. В системе Станиславского мы всегда усматривали не просто богатырское начало и реалистическое видение, охват противоречивых общественных явлений драматизм социальных ситуаций. Мы имели в виду и взволнованность чувств, обаяние художественных образов, созданных советским театральным искусством, горделивый взлет человеческого духа

Слушая Итикава Энноскэ, я не перестаю думать о том, насколько противо-

речива и многосложна судьба театра Кабуки. Немало традиций и условностей в процессе его развития обращались в барьеры и тормоза. Существенно, однако, что жизнеутверждающее начало в художественном движении искусства Кабуки оказалось настолько действенным, что этот театр и до сих пор остается любимым народным искусством.

— Со дэс ка, пожалуй,— замечает Дансиро, и я все больше утверждаюсь в точности своего впечатления о натуре, щедро наделенной живым чувством, творческим волнением,— японские театральные круги в минувшие годы всего более волновали высокие гражданские идеи. На мой взгляд, шел процесс утверждения неповторимости внутреннего своеобразия человеческой личности. При этом значение придавалось образному движению формы-«ката», динамически раскрывающему истинную сущность характера. И здесь, разумеется, в основе лежит японская действительность, а не всякая вненациональная беспредметность, не абстрактность. Драматическое искусство должно отвечать законам единства времени и места, выражать внутреннюю сущность происходящих событий и явлений. Знаменательно и то, насколько органично для этого театра слияние эстетического и этического.

В комнате появляется хозяйка, жена Итикава Энноскэ. Средних лет, в традиционном кимоно, японка, олицетворяющая истинную супругу. Керамические чаши с зеленым чаем она подает с ритуальной торжественностью. Принесенные чаши исполнены удивительной простоты и вместе с тем непередаваемой утонченности, привлекают особой цветовой гаммой. Руки японки, натруженные, с шершавой кожей, будто говорят мне, что дом этот стоит лишь благодаря женщине, хотя держится силой мужа, его непререкаемой властью. Все это, разумеется, в рамках благовоспитанности и приличий. Такова традиция. Свежезапаренный зеленый чай наполняет комнату тонким ароматом теина и эфирного масла.

— Станиславскому и Московскому художественному театру мы обязаны еще и тем, что лучше стали понимать свое национальное сценическое искусство, своеобразие его синтетического характера, сплавляющего воедино живописные и артистические, литературные, хореографические, музыкальные элементы,— продолжает Итикава Энноскэ.

На память приходит разговор с одним моим коллегой, знатоком и поклонником театра Кабуки. Мне думается, убежденно доказывал он, главное состоит в том, что Кабуки нельзя воспринимать как обычное сценическое искусство в европейском понимании этого слова. Ибо, если зритель попытается воспринимать Кабуки, руководствуясь этими общепринятыми критериями, его ждет неизбежное разочарование и он не сможет оценить то, что составляет настоящую красоту и достоинство этого своеобразного жанра искусства. Живописность и «скульптурность» — неотъемлемые особенности Кабуки. Так, например, первую сцену из спектакля «Кагоцурубэ», обрушивающую на зрителя водопад красок, невозможно воспринимать иначе, как произведение живописи. Действие здесь отнюдь не главное. Перед зрителем — чудесно исполненное полотно декоративной живописи.

Сюжет в пьесах Кабуки всегда играет подчиненную роль. Когда японец — интеллигент или человек с образованием в пределах начальной школы — идет на спектакль Кабуки, он уже хорошо знает, о чем будет идти разговор на сцене, в каком направлении будет развиваться действие. Ведь значительное число пьес Кабуки построено либо на исторических фактах, либо на легендах, а японцы, как правило, очень хорошо знают свою историю и мифологию. Поэтому для японского зрителя главное заключается в том, как будет воплощен на сцене хорошо известный ему факт, с каким мастерством будет исполнена живописная картина, «изваяна» та или иная «скульптура» или «скульптурная группа». Возможно, в этом — одна из причин утонченности и исключительной отшлифованности искусства театра Кабуки. Ведь спрос определяет предложение.

Меня интересует, вспоминает ли актер о своих любимых ролях, сыгранных за долгий сценический путь.

— Я не вспоминаю их, потому что никогда их не забываю,— отвечает Итикава Энноскэ.— Я по-прежнему стремлюсь исполнять роли героические, мужественные, благородные. Мне особенно по душе те характеры, в которых проявляются добрые начала человека, но сам человек не должен выпячивать, навязчиво напоминать о своем подвиге, тем более добиваться признания и похвалы. Его поступок должны оценить другие.

Ведь представления о поведении людей бывают различны. Одним кажется, что их действия благородны, продиктованы возвышенными чувствами, а другим эти поступки представляются своекорыстными. Известно, что люди, даже в своих лучших устремлениях, не всегда свободны от личных, субъективных интересов. Все в человеке бывает сложно, противоречиво. Поэтому мы не сами должны судить о своих поступках, а оставлять это право другим, окружающим нас людям...

Всматриваясь в собеседника, следуя нити его суждений, я все более проникаюсь к Итикава Энноскэ дружеской симпатией. Он наделен обаянием, каким-то внутренним тактом, мягким юмором. Во всей его внешности и манере говорить ощущается ясная гармоничность, артистичная сообразность.

Когда в стеклянном просвете сквозь мохнатые ветки сакуры скользнули по-

следние блики уходившего солнца и в комнату вселились сумерки, в дверях перед нами выросла фигура Итикава Данко — внука Итикава Энноскэ. Имя Данко — общее прозвище для всех детей и юношей Итикава. И деда, и отца до 23 лет также звали Данко.

Итикава Данко — исполнитель мужских и женских ролей в театре Кабуки.

Женская роль — оннагата — требует от актера особого дара перевоплощения. Данко учится в Токийском университете, а вечерами вместе с Итикава Энноскэ играет в театре Кабуки. И сейчас он зашел лишь проведать деда по пути в театр. Прощаясь, Данко припадает лицом прямо к циновке, опираясь слегка на ладони рук, и долго остается в такой позе, выражающей почтительность. Затем, не поднимаясь на ноги, юноша пятится назад, к выходу и только там поворачивается лицом к двери.

— Данко,— замечает Итикава Энноскэ,— весьма усерден и одарен. Именно ему предназначена судьба преемника нашей фамильной традиции. Он обладает внутренним драматизмом, тонкой интеллектуальностью — и вместе с тем лирической непосредственностью, врожденной пластикой. Ему предстоит, конечно, отнюдь не легкий путь, и я стремлюсь в остающиеся для меня годы вверить ему тайны, накопленные долгим опытом. Я надеюсь, что он всегда будет следовать законам искусства Кабуки — раскрытию правды жизни и внутреннего мира человека и времени. Иными словами, держаться основного русла в эстетическом движении искусства Кабуки, которое всегда двуедино и определяется существующим, тем, что мы видим как реальное, и тем, что нам лишь кажется действительным. Никогда не утрачивать ощущения грани, которая существует во взаимопроникновении этих двух миров. Мысли о прошлом и грядущем тревожат всех, когда мы думаем о жизни, какая она есть и какой могла бы быть. И здесь должна быть особенно ощутима динамика, выражающая время и внутреннее настроение человека. Это относится к исторической трагедии, бытовой драме, танцевальной пьесе и музыкальной пантомиме.

— У Данко,— добавляет Итикава Дансиро, отец юного актера,— явный интерес к литературе. Нам нередко удается обмениваться суждениями о различных произведениях отечественной и зарубежной литературы. Мы видим, что чувства тоски и страха пронизывают почти всю современную японскую литературу. Некоторые писатели стремятся найти выход в возврате к традициям старины, чтобы возвыситься над грозными силами современности. Но Данко интересует иное, он стремится познать произведения оптимистические, исполненные подвига, героизма, дерзания.

— Японцы разных поколений,— продолжает Итикава Дансиро,— с большой любовью воспринимают русскую художественную литературу. Произведения Льва Толстого, Чехова, Тургенева, Достоевского изданы в Японии в многочисленных переводах и получили широкое распространение в нашем обществе. Велик интерес к Горькому, Шолохову, Федину, знают Симонова, Твардовского. Давно уже волнует японского зрителя русская драма. С огромным интересом мы смотрим «На дне» Горького, «Ревизора» Гоголя, «Трех сестер», «Вишневый сад» Чехова. Мы восхищаемся неподражаемым талантом Чехова, лаконичностью языка, поразительной одаренностью юмориста. Нам самим очень хотелось бы поставить в Кабуки «Тараса Бульбу» Гоголя. Мы, кажется, могли бы разыграть главные роли нашими «семейными силами». Отец мой, Итикава Энноскэ, выступил бы Тарасом, а мы с Данко исполнили бы партии Остапа и Андрия...

Соблюдая ритуал учтивости, как и Данко, нас покидает Итикава Дансиро, которому предстоит выступление в вечернем спектакле. В полумраке веранды, при мягком свете, проступающем сквозь матовую бумагу японского фонаря, сделанного в виде древнего жертвенника, облик Итикава Энноскэ кажется особенно выразительным. Мне многократно приходилось видеть на сцене замечательного актера театра Кабуки, ищущего, движимого творческим волнением художника, идущего своим, избранным в неустанном борении путем. В памяти воскресает прочитанное о творческой биографии актера, который на протяжении долгих десятилетий, не нарушая основных эстетических канонов Кабуки, стремился выработать новые средства сценического мастерства, которые в большей мере соотносились бы с современностью, волновали сегодняшнего зрителя. Вместе с прославленным Садандзи, который впервые возглавил труппу Кабуки, посетившую Советскую Россию в 1928 году, а затем, когда Садандзи ушел из жизни, совместно со своими сподвижниками ему удалось привнести элементы новизны в традиционные жанры синкретического театра Кабуки. Творческий вклад Итикава Энноскэ ознаменовал целую эпоху в японском театральном искусстве, получив известность как движение «Син Кабуки» — «нового Кабуки». Итикава Энноскэ в своем устремлении вперед, как проницательный художник, не переставал замечать новое в привычном, противостоя тенденциям следовать старине, канонам древности, миру ушедшего, канувшего в бездну минувшего. Искания художника развивались в русле высших свершений современной театральной культуры и творческой мысли.

— В поисках новых средств сценической выразительности,— словно разгадывая мои мысли, говорит актер,— мы постоянно должны прибегать к сопоставле-

нию века нынешнего с веками минувшими. В нашем исполнительском мастерстве должна находить выражение, разумеется, специфическими образами и стилем нашего театра, многогранная индивидуальность человека, в которой как бы светится дух времени. В сценической игре должны сочетаться подлинная театральность и предельно убедительная простота. На этих путях мы стремились обращаться к опыту современного западного театра, и нам удалось, думается мне, использовать некоторые его элементы. Но мы не могли не заметить и того, что западное искусство, на наш взгляд, нередко произвольно деформирует натуру, уродует пластику, тщательно маскируя свою пустую сердцевину. Увлечение формальными приемами в западном театре, нам кажется, оправдывается там поисками средств выражения современной психологии, порождаемой веком электронным, атомным, космическим. Однако, по моим не осознанным еще до конца впечатлениям, за всем этим скорее кроется не новаторство, а лишь претензия на оригинальность, от которой веет патологией... В японском театральном искусстве последнего времени в свою очередь обнаруживается опасная тенденция некоего эпигонства: отход от эмоционального решения образа в направлении умозрительности, явное тяготение к абстракционизму, к беспредметной метафоричности в построении образа...

Итикава Энноскэ, легким движением привстав с циновки, берет бронзовый чайник и наполняет крутым кипятком наши чаши с чайными лепестками салатного цвета. И комната вновь наполняется тонким ароматом эфирных масел.

— И, конечно,— продолжает актер,— наше обращение к творческому опыту искусства Советской России встретило резкое осуждение со стороны косных сил, господствовавших в японской театральной жизни. Нередко раздавались грозные окрики, совершались выпады против нас: «Рыба в воде живет, а воду мутит». Вся деятельность наша сторонниками театрального консерватизма, которым гармония виделась в неизменности сущего, характеризовалась как безумие одержимых и еретиков, которых нужно немедленно предать анафеме... Ярость ослепляет людей. Фанатизм непримиримости приобретал крайние формы, ополчаясь даже против русского классического балета.

— Русский балет,— заключает он,— высшее достижение мирового хореографического искусства, которое покоряет не просто пластикой танца, хотя сама по себе она изумительна. Волшебство этого балета, мне думается, в его одухотворенности, в эмоциональной возвышенности и, конечно, в художественной выразительности танца. Позвольте мне показать, как нам удалось некоторые формы русского балета транспонировать в искусство танца Кабуки.

Итикава Энноскэ приглашает меня пройти в соседний зал. Раздается стереофоническая музыка, которая мгновенно переносит нас в театр Кабуки. Актер занимает исходную позицию в центре студии, дожидается начала такта и моментально превращается в олицетворение динамического смерча. Вглядываясь не без изумления в этот необыкновенный танец, я чувствую, как меня покидает без следа способность взвешивать и анализировать, обращается в ничто докучная логика. Это — неповторимое зрелище. И его нужно смотреть и слушать, отдаваясь во власть бури звуков и вихря движений.

Дом Итикава Энноскэ я покидаю в глубокую полночь. Идя безлюдным переулком, погруженным в весенний сон, я испытываю такое ощущение, будто посетил целый мир необыкновенных красок и звуков, будто ощутил то, что есть, и то, чего нет в реальности... И еще я думаю о том, что если нашим мечтам о гастролях Кабуки в Москве суждено сбыться, то прежде, кажется, предстоит настоящая дуэль с действительностью.

...Весть о намерении Итикава Энноскэ возглавить труппу театра Кабуки во время московских гастролей мгновенно облетела Токио. Но по мере принятия практических шагов к осуществлению задуманного плана возникали все новые осложнения, активизировалось сопротивление сил недоброжелательных и враждебных. И чем ближе подходили мы к положительному решению вопроса, тем ожесточеннее становилось сопротивление. Под конец националистические элементы, яростно осуждавшие всякое культурное общение Японии с Советской Россией, стакнулись с американскими силами в Японии, где они открыто действуют с позиций антикоммунизма. Ими щедро использовались всякого рода неблаговидные средства «холодной войны»: угрозы, запугивание, шантаж, долларовые посулы. Итикава Энноскэ цинично предлагали на чрезвычайно заманчивых условиях отказаться от поездки в Советскую Россию и возглавить гастроли театра Кабуки в Америке...

Борьба приобрела затяжной характер. Исход ее решила несгибаемая твердость Итикава Энноскэ и его сподвижников, которые мужественно отражали инсинуации враждебных элементов и отвергли унизительные предложения за доллары продать себя, свое искусство. Шестнадцатого апреля 1961 года газеты сообщили радостную весть. «Недавно, после нескольких лет переговоров, — писала «Джапан таймс»,— был заключен контракт на гастроли труппы Итикава Энноскэ в Советском Союзе. Выдающийся актер и глава театра Кабуки Итикава Энноскэ заявил на пресс-конференции на этих днях, что в этой связи у него такое ощущение, будто он «расплатился с давно угнетавшим его долгом». А спустя несколько дней, на торжественном приеме в токийском клубе Симбаси, где собрались представители широких кругов японской

театральной общественности, Итикава Энноскэ и советский посол обменялись речами и тостами по поводу предстоящей демонстрации в Советском Союзе сценического искусства Кабуки, которая воспринимается нами как замечательная страница в духовном общении советского и японского народов. В этом нам видится символическая «Ханамити» — «дорога цветов» в театре Кабуки, которая, верим мы, и в жизни способствует более глубокому пониманию и сближению двух соседних стран, их взаимной дружбе и добрососедству».

Неподалеку от Токио, на причалах океанского порта Иокогама царит сегодня необычное оживление. Море людей в праздничных нарядных кимоно. Многие с пестрыми фуросики в руках — платками, в которых завернута ноша. В них — сувениры друзей и поклонников для актеров труппы Итикава Энноскэ, отплывающих на советском лайнере в Москву. Непрестанное щелканье фотографических затворов, шипенье киноаппаратов, суета корреспондентов и репортеров... Прощальные слова, дружеские объятия, пожелания попутного ветра, удачи в неспокойном Охотском море.

Пестрые бумажные ленты, как расцвеченные символические нити человеческих чувств, тянутся с борта теплохода на причал. В них будто струится нечто сокровенное, интимное и неистребимо грустное, как часто случается при расставании людей близких, не навсегда, лишь на обусловленное время... И когда протяжный тоскливый пароходный гудок возвестил об отходе в море и судно отчалило от пирса, семицветные радуги лент долго еще продолжали напоминать об остающихся на сиротеющем причале в Иокогаме.

...Вскоре иероглифические полосы токийских газет запестрели рецензиями на московские гастроли Кабуки. Приезд в Советский Союз театра Кабуки через тридцать три года после первого визита снова открывает нам «целый мир красок, форм, звуков, ритмов». Искусство Кабуки полно своеобразных условностей, определенных, строго выполненных форм, совершенство их «пленяет любителей этого театра». Кабуки — театр «строгих традиций, четко обозначенных приемов выразительности, выработанных поколениями его выдающихся мастеров». Итикава Энноскэ — «несравненный исполнитель мужских ролей». В труппе выделяются «танцевальным мастерством и чеканным ритмом движений Итикава Дансиро и Итикава Данко — сын и внук великого Энноскэ». Наибольшее внимание в программе Кабуки привлекает отрывок из исторической трагедии «Сюнкан», проникнутой духом протеста против бессердечности тиранов и гуманистической идеей служения людям путем самопожертвования. Бурный отзвук, который вызвала в московском зрительном зале пьеса «Сюнкан», рожден прежде всего «глубиной и силой раскрытия актером Итикава Энноскэ ее демократических и гуманистических идей». Пьеса «Сюнкан» существует уже двести пятьдесят лет, но протест против жестокости диктатора, борьба с оружием в руках против приспешника тирана, готовность, наконец, «стать выше узкоэгоистических устремлений и бороться за освобождение других — все эти ее мотивы никогда, вероятно, не вызывали такого отклика, как в наше время — время крушения власти диктаторов и освобождения народов». Так театр древних традиций вторгается в день сегодняшний, когда решаются острейшие проблемы века. Немая сцена из пьесы «Сюнкан», исполняемая Итикава Энноскэ, подчеркивалось в московской рецензии, «великим актером японского театра Кабуки, вызывает бурный восторг зрителей. Проникновенность актера, глубина его жизни в образе потрясают. Выразительность Энноскэ равна силе его таланта, сила таланта — силе его трудолюбия и могущества его сценического опыта, накопленного за шестьдесят восемь лет».

Вчитываясь в иероглифические колонки токийских газет, вдумываясь в смысл свершений в сфере духовного общения далеких и близких народов, я в мыслях вновь погружаюсь в благостную атмосферу той встречи, когда в день весеннего цветения сакуры Итикава Энноскэ посвятил меня в свои сокровенные мысли, когда под кровом его очага впервые прошли передо мной три поколения театральной династии Энноскэ и когда во мне самом укрепилось неодолимое стремление сделать все возможное для осуществления «эстетической миссии» актера в Москве. Сбылось исконное желание Итикава Энноскэ, столь блистательно выступившего перед русскими зрителями.

Сейчас, когда пишутся эти строки, навсегда завершилось движение замечательного актера по «дороге цветов» в театре и жизни. Нет в живых и сына — Итикава Дансиро. Имя Энноскэ как высший ранг актерского искусства по этой линии носит ныне внук Итикава Энноскэ — Данко.

И слышатся мне до сих пор его слова:

— Более всего привлекает меня «Вишневый сад» Чехова. Удивительная пьеса... Мы наслаждаемся творчеством Чехова, зоркостью его глаза, меткостью наблюдений, глубиной содержания написанных им вещей. И такой он индивидуальный, никому не подражает, идет своим путем. Театр наш — самый древний, со своими давними традициями и условностями. И театр Кабуки, разумеется, будет еще долго доставлять людям эстетическую радость. Нужна, однако, и новая драма, которая обогатила бы старые принципы сценического искусства Кабуки. Рядом с традиционным должно развиваться новое, творчески устремленное в будущее...

С. ПОТАБЕНКО

ПЛАСТИКА, РИТМ, ЧЕЛОВЕЧНОСТЬ

Заметки о современной индийской скульптуре

Прадош Дас Гупта. Мое вдохновение.

Когда произносят слова «индийская скульптура», воображение каждого рисует высеченные в скалах залы и изваянные в нишах безмятежные, отрешенные от мира статуи Будды либо экстатические изображения богов индуистского пантеона. Это потому, что нам больше известна классическая индийская скульптура древности и средних веков, чем скульптура современной Индии.

Напоминает ли индийская скульптура наших дней, хотя бы внешне, то, что создавалось в этой стране в течение веков, есть в ней хоть какая-нибудь преемственная связь с ее прошлым в каких-то общих стилистических чертах? Можно с уверенностью ответить: почти никакой. По сравнению с индийской живописью и даже современной архитектурой (многие конструктивные и декоративные элементы из строительной практики прошлого успешно применяются в Индии и сегодня) в скульптуре неизмеримо меньше традиционных элементов или стилизации в традиционных канонах.

Утрата индийской скульптурой традиционного лица объясняется в значительной степени тем, что индийские исламские династии не поощряли развития скульптуры, тогда как живопись и

архитектура продолжали свое непрерывное развитие.

Современная индийская скульптура по форме, по художественной манере и приемам во многом похожа на современную западную скульптуру. Но это не означает, что индийская скульптура целиком повторяет западную (и тем более формалистскую) и лишена своего неповторимого своеобразия. Если сравнить европейские бьеннале с ежегодными всеиндийскими выставками, легко обнаружить существенную разницу. Она — в теме, в содержании, в том, как видят окружающий мир западные и индийские мастера, в самом их мироощущении.

В индийской скульптуре отсутствуют мотивы обреченности и подавленности человека, неприятия его окружающим, отчужденным и враждебным ему миром — мотивы, столь обычные в западном искусстве. Индийской скульптуре свойственна заинтересо-

Девипрасад Рой Чоудхри. Ритм.

Девипрасад Рой Чоудхри. Памятник жертвам освободительной борьбы.

Девипрасад Рой Чоудхри. Когда зима подкрадывается к жертвам голода.

Рагхаван Канерия. Петух.

ванность в человеке как главном объекте ваяния, вера в нравственную и физическую красоту человека, в его неудержимое стремление познать окружающий мир и себя в этом мире. И, как правило, поиск, воплощение художественного образа лежат в трехмерном, «земном», измерении. Этот образ лишен отвлеченного, абстрактного выражения — он рожден и существует не вне окружающего мира, а в нем самом. Мир этот не безупречен и не идеален, и это делает скульптурный портрет человека чрезвычайно емким, многогранным — он получает конкретно-историческое осмысление.

Разрушение позитивного содержания образа человека в произведениях новейших эксперименталистов (в том числе и их индийских эпигонов) приводит к соответствующему моделированию художественной формы в сторону ирреального, абстрактного. Этот вирус неверия в человека не поразил огромного большинства индийских художников и, вероятно, в первую очередь потому, что до сих пор дают о себе знать те общественные силы, которые вызвали к активному действию преобразующую энергию человека, воспитали в нем чувство независимости и национальной гордости, чувство собственного достоинства.

Поэтому и форма выражения этого конкретно-исторического содержания могла быть только предметной. В творчестве большинства индийских скульпторов неизменно общая реалистическая трактовка сюжета выражается разной творческой манерой — работы могут быть в большей или меньшей степени насыщены элементами символизма, быть импрессионистскими по своему характеру, наделяться известными экспрессионистскими чертами, но вместе с тем индийская скульптура всегда конкретна, крепка по лепке, несет в себе ясный идейный замысел.

Возьмем в качестве иллюстрации нескольких разных мастеров, разных по возрасту, по школе, по творческой манере, по ми-

роощущению. Человек у Девипрасада Роя Чоудхри, старейшего скульптора Индии, предстает в самых различных состояниях — то мы видим его в напряжении всех физических сил («Триумф труда»), то сосредоточенным и грустным («Когда на пороге зима»), то в состоянии безысходного отчаяния («Когда зима подкрадывается к жертвам голода»), то исполненного горделивой красоты («Ритм») и страстного призыва к освобождению от чужеземного ига («Памятник жертвам освободительной борьбы»). Огромное количество работ, созданных художником, демонстрирует этап за этапом развитие индийской школы скульптуры, начавшей свой рост под влиянием школы европейской, в частности под влиянием Родена, и пришедшей к созданию оригинальных, самобытных произведений. Если в первых своих работах, как бы многие из них выразительны ни были, Чоудхри несколько подробен, повествователен и даже сух, то в последние два десятилетия скульптор создал значительные монументальные произведения, глубокие и выразительные. Примером может служить его «Ритм» — монументальный скульптурный портрет индийской женщины-кретьянки, олицетворяющей собою саму Индию.

Этот и поныне здравствующий мастер определил творческий путь многих индийских скульпторов. И хотя каждый из них обладает своим творческим лицом, своей манерой, школа Чоудхри продолжает существовать, ей принадлежит особое место в истории современного искусства Индии.

Прадош Дас Гупта сформировался как мастер в 30-е годы. И сразу же этот художник заявил о своем замечательном даре видеть гармонию мира, чувствовать ритм и красоту линии и объема, которые в бесконечно разнообразных сочетаниях воссоздают человеческое тело. Его произведения полностью отражают это видение, у художника есть необычайная согласованность между объектом и моделью, выполненной им в цементе, бронзе или терракоте. Порой мастера захватывает сама по себе игра светотени, живописность объема в целом, и он ваяет или рисует комбинации и сочетания света, линии, объема, создавая как бы универсальные лекала, по которым моделируется пластический образ человека. Нередко эти комбинации, выполненные в материале, приобретают для художника самостоятельную ценность.

Прадош Дас Гупта. Мать и дитя.

Прадош Дас Гупта. Джай Хинд! (Да здравствует Индия!)

Чинтамани Кар. Поцелуй.

Портреты Гупты исполнены не только внешнего благородства и изысканности рисунка, не менее удачно передают они сложный внутренний мир человека: таким предстает перед зрителем женский портрет («Мое вдохновение»). Скульптору принадлежит ряд работ, имеющих большое общественное звучание, к ним, в первую очередь, относятся «Джай Хинд!» («Да здравствует Индия!») на тему национально-освободительного движения в Индии и «Скованный» — скульптурный портрет, символизирующий борьбу африканских народов за свою независимость.

Чинтамани Кар окончил, как и Гупта, курс в Шантиникетане, позже работал в европейских студиях и, что особенно интересно, учился некоторое время у храмового скульптора в Орисе. Если работы Гупты отличаются известной живописностью и его пластика похожа на широкий корпусный мазок, то для Кара характерна графичность конструктивных построений.

Рамкинкер. Портрет Тагора.

атмосфера радости от сознания полезности, нужности проделанного тяжелого труда. И наряду с этим вынашенным подлинно художественным образом, родившимся от гармоничного слияния мысли, чувства и вдохновения, Рамкинкер создает многочисленные композиции, рожденные в результате отвлеченных умозрительных построений, ничего общего не имеющие с тем окружающим художника миром, который он умеет так тонко воспринимать и воссоздавать. Художник утверждает, что ценит только тех мастеров, «чье искусство конструктивно». Это делает честь широте его взглядов, его терпимости в отношении различных школ и направлений, но трудно согласиться с тем, что его собственные «Композиции», «Скорость» и им подобные работы настолько конструк-

Шанко Чоудхри. Женщина с бурундуком на плече.

С начала 50-х годов скульптура Кара все больше обращает на себя внимание художников, критики.

Работы Кара несколько внешне декоративны, хотя ему принадлежит и ряд глубоко содержательных портретов, часто выполненных в характерной для скульптора технике: Кар любит покрывать поверхность скульптуры насечками, и это придает произведению кажущуюся подвижность, зыбкость контура. Прием этот напоминает технику сфумато в картинах старых мастеров, которая делала очертания предмета мягкими, воздушными. Основу творчества скульптора составляют декоративные и парковые композиции, красивые по силуэту, эффектные. Таковы его терракотовые «Дриады» и в особенности «Струи» — композиция из нескольких женских торсов, необычайно пластичная и выразительная благодаря «текучей» линии, словно повторяющей движение струящейся воды. Так же красива терракотовая скульптура «Поцелуй», здесь скульптор, найдя интересное композиционное решение, передал глубокое человеческое чувство, лиричное и чистое. Но как бы ни были удачны по композиции, по рисунку, лепке работы Кара, на них лежит печать декоративизма и недостаточного проникновения скульптора в жизнь.

Не менее известен и Рамкинкер, во многом интересный, но неровный мастер: наряду с удачными реалистическими работами он создает в разное время крайне формалистические произведения. И кажется, что это соединение взаимоисключающих точек зрения, разных почерков и манер несколько эклектично. В самом деле, возьмем его прекрасные портреты, такую группу, как «Обмолот зерна», где в порывистом движении женщин вперед, в их улыбках, в развевающихся сари, в бегущем за ними ребенке — само дыхание жизни, простота и естественность. Здесь хорошо передана атмосфера индийской сельской жизни,

тивны, чтобы служить развитию современной индийской школы скульптуры.

Шанко Чоудхри принадлежат такие яркие по внутренней характеристике работы, как портрет Бинода Мукерджи. Импрессионистская манера со стремлением к максимальному обобщению и лаконизму привела к созданию ряда интересных и выразительных работ вроде «Женской фигуры». Этот эбеновый цилиндр, усеченный книзу и расточенный полуспиралью вверху, создает верный силуэт индийской женщины, одетой в сари с характерными для этой одежды косыми и вертикальными линиями драпировки. В последнее время Шанко Чо-

Рамкинкер. Обмолот зерна.

Амарнатх Сехгал. Тирания.

Чинтамани Кар. Парковая фигура.

Прадош Дас Гупта. Рисунок.

удхри создал много декоративных произведений — керамические экраны, парковые фигуры, мелкую пластику («Женщина с бурундуком на плече»). Его декоративная стенка ломаного рельефа с обобщенными человеческими фигурами — характерное для скульптора произведение. Изображения даны барельефно, аппликациями из той же фактуры, резаны геммами и вырезаны насквозь, все это хорошо взвешено на заданной плоскости, живописно. Скульптор создал декоративное панно, все части которого подчинены определенному ритму, соразмерны и оправданны.

В последнее время все чаще появляются такие работы, в которых внимание их авторов все больше концентрируется на отыскании выигрышной, эффектной формы. Естественно, что вместе с этим ослабевает поиск глубокого психологического образа и сложный мир человеческих отношений, острых социальных проблем остается вне интереса талантливых мастеров. Но даже несмотря на это находки индийских скульпторов в области чисто декоративной формы лежат в сфере человека, его дел, мира окружающих его вещей.

Индийские художники непрестанно экспериментируют, и множественность творческих манер, стилей, в которых они работают, дает широкую возможность для выявления разных художественных индивидуальностей. Нужно при этом, по-видимому, выдержать главную линию в искусстве — линию отражения действительности, отражения всего бесконечного разнообразия индийской жизни. Важность этого осознают сами индийские художники, о чем можно судить хотя бы из слов Пилу Почкханавала, женщины-скульптора, которая, отдав немалую дань формалистским поискам, утверждает следующее: «...истинное назначение искусства заключается в повествовании на тему мира без ненужной сентиментально-

сти и излишнего назидания». Необходимо, чтобы такое искусство принадлежало многим, чтобы оно было понятно широкому кругу лиц и вызвало отклики, не оставило бы зрителя равнодушным. Тот же мастер говорит об этом так: «...связь между людьми возможна лишь тогда, когда они говорят друг с другом на понятном языке. Язык искусства требует, чтобы зритель понимал, что́ является объектом его суждения, от художника же требуется, чтобы он ясно себе представлял, что оригинальность это не трюк, но свежая мысль, за которой будущее».

Раджникант Панчал. Бумажный змей.

НАШИ ГОСТИ

УИЛЬЯМ ГОЛДИНГ, СОЧИНИТЕЛЬ ПРИТЧ

— На протяжении моей жизни я не раз бывал потрясен и оглушен, узнавая о том, что мы, люди, можем проделывать друг с другом...— Этими словами несколько лет назад наш нынешний гость, известный английский романист Уильям Голдинг, начал свое выступление с трибуны Ленинградского форума писателей Европы.

— Что заставляет меня писать?.. Факты жизни приводят меня к убеждению, что человечество поражено болезнью — я имею в виду не Человечество с большой буквы, я имею в виду тех людей, с которыми сталкиваюсь... О многом, что происходило во время войны, я стараюсь не думать, иначе я ощущаю физическую боль. И коль скоро я убеждаюсь, что человечество больно, это и занимает все мои мысли. Я ищу эту болезнь и нахожу ее в самом доступном для меня месте — в себе самом. Я узнаю в этом часть нашей общей человеческой натуры, которую мы должны понять, иначе ее невозможно будет держать под контролем. Вот поэтому я и пишу со всей страстностью, на какую только способен, и говорю людям: «Смотрите, смотрите, смотрите: вот какова она, как я ее вижу, природа самого опасного из всех животных — человека». И это, мне кажется, благороднейшая задача — писатель ставит диагноз болезни. Это столь же высокий долг, как долг врача. Для этого нужны две вещи: сострадание, сочувствие к другим людям и еще — непреклонность, то есть решимость сказать то, что ты хочешь сказать, что бы с тобой потом ни случилось...

В признании этом особо отметим для себя несомненный полемический заряд. Тринадцать лет назад два десятка английских издателей отвергли рукопись «Повелителя мух» — первой книги Уильяма Голдинга, беспощадно-жестоко воспроизведшей на канве «добропорядочного» романа приключений прошлого века историю озверения группы современных детей и подростков, волею судьбы заброшенных после войны на необитаемый остров средь Южных морей.

Увидев, наконец, свет, этот роман-аллегория принес огромную славу и популярность безвестному дотоле сорокатрехлетнему школьному учителю из городка Салисбери, бывшему подводнику — офицеру военного флота, участнику морских сражений с фашистами в годы второй мировой войны. Вспоминая о потоке писем, хлынувших к нему после выхода этой книги,— от школьных учителей, студентов, психологов, психиатров, священников,— Голдинг заметил: «В каком-то смысле даже грустно сознавать, что ты уже превратился в школьную хрестоматию, не дождавшись, как полагается, смерти и похорон». В реплике этой не было ни преувеличения, ни кокетства: отныне имя Голдинга не редкость встретить в зарубежной критике рядом с именами Кафки, Камю, а то и Достоевского.

Итог минувших с тех пор лет — еще полдесятка горьких романов—парабол и притч (написанные на разном историческом ма-

териале, они всегда устремлены к социальным и нравственным проблемам современного человечества) и огромная литература о писателе, которая — уместись она в однотомнике — составила бы прелюбопытнейшее собрание критических парадоксов: едва ли в современной литературе буржуазного Запада назовешь сегодня другого прозаика, на чью долю досталось столько противоречивых, а часто взаимоисключающих оценок.

«Современный классик...»

«Трудный, мутный писатель...»

«Старомодный моралист христианского толка...»

«Экзистенциалист...»

«Жестокий опыт и разочарования военных лет увели этого сурового бородатого моралиста, читающего нам проповеди о греховной природе человека, от проблем современного мира в область причудливого искусства библейских аллегорий и парабол...»

«Писатель, продемонстрировавший дар прикосновения к самому живому нерву острейших проблем XX века...»

«Он принадлежит к писателям, для которых устарела концепция, полагающая, будто главное в искусстве — человек. Его мишень — то рациональное начало, уверенность человечества в себе, которое получило название «гуманизм», и в каждой книге он по-новому обрушивается на эту мишень».

«Читая его книги, мы видим весь путь человека до наших дней — как шел он, оскальзываясь, падая. Ну а сейчас? Упадет ли он — на этот раз, чтобы больше не встать? Подобно большинству из нас, Голдинг «ушиблен» Бельзеном и Хиросимой. Не называя их в своей прозе, он все же подводит нас к самому краю пропасти... Он позволяет нам оглянуться в далекое прошлое и заново пережить драму извечного стремления человека побороть свой космический страх перед силами темноты и зла, одержать над ними победу...»

Нет нужды расцвечивать далее панораму критического разноречия — она и без того пестра. Скажем лишь, что настойчивое возвращение Голдинга к истолкованию своих намерений — в статьях, интервью, лекциях — связано не только с усложненностью формы его книг, хотя о трудности восприятия некоторых из них говорит и он сам — в частности, говорил у нас в редакции, обсуждая вопрос о переводе одного из его романов на русский язык в журнале «Иностранная литература».

Беседа, собственно, и началась с проблемы разногласия в оценках художественного произведения — правда, со стороны не профессиональных критиков, а читателей. Наш гость рассказывает о том, как часто в английской прессе можно встретить читательские письма, отвратительную смесь из невежества и ханжества, авторы которых укрываются за подписями типа «мать семерых детей». Судя по всему, отказ посмотреть в глаза фактам, прекраснодушие, иллюзионизм — главный объект ненависти Уильяма Голдинга (столь же страстной, кажется, как и желание видеть человека счастливым и достойным счастья, угадываемое и за самыми беспросветными страницами его прозы). Не потому ли, размышляя о социальном значении литературы, о высоком призвании и долге писателя, вновь и вновь обрушивается он на утешительский самообман, порок столь же опасный в его глазах, как и отсутствие человечности, вновь и вновь призывает к трезвости взгляда на причины и следствия, настаивает на верности правде — сколь бы горька она ни оказалась. Да, участь сочинителя притч «без вранья» всегда была малозавидной, он это знает: «если мораль притчи достаточно страшна — объявят бесчеловечным, если острие параболы проникает слишком глубоко — примутся распинать писателя — большинство предпочитает подсахаренные мифы...» И все же... И все же «книга моя должна была сказать людям: вы думаете, что сейчас, когда война позади, зло сокрушено, люди уже в безопасности, потому что по природе они добры и хороши? Но ведь я-то знаю, почему силы зла поднялись в Германии, разве это не может произойти и в другой стране?..» Или в другом месте: «История, самопознание дают нам ключ к поведению в будущем». Или еще: «Стране вроде Англии нужны «сердитые» писатели, нужна постоянная встряска, она не даст обществу с такой длинной историей окончательно одряхлеть, впасть в старческое слабоумие». И как окончательный вывод: «И все же, притчи, которые мы призваны сочинять в XX веке, должны быть предназначены для взрослых, а не для детей — даже не для детей старшего возраста»...

Так полагает Уильям Голдинг, к этим мыслям опять и опять возвращается он в своих статьях, об этом же с непреклонной убежденностью говорит, беседуя с нами.

— Однако не бывают ли правы порой авторы писем в редакции? — спрашивает писателя один из участников встречи.— Существуют же в современной литературе действительно отталкивающие произведения, проникнутые холодным цинизмом. Подобную литературу защитницей моральных ценностей не сделает и та едкая ирония, которой она подчас себя украшает. Не причастно ли к такого рода литературе, скажем, имя Беккета?

Нет, с этим примером наш гость не согласен, в ответ он рассказывает о четырех разных постановках пьесы «В ожидании Годо».

— Каждый раз я был глубоко задет ею и не чувствовал, что она цинична, напротив, на мой взгляд, она очень поэтична, в ней поэтично выражено предназначение человека, роль человека в жизни, в обществе. Ее успех отнюдь не вызван цинизмом.

Нам не кажется убедительной такая интерпретация «трагикомедии» Беккета, но мы, разумеется, не хотим навязывать свою точку зрения нашему гостю.

Теперь очередь Голдинга «нападать»:

— Не угрожает ли некоторым «оптимистам» опасность,— спрашивает он,— оказаться в положении врача, который по недостатку знаний, по неумению правильно диагностировать старается загнать внутрь симптомы болезни, вместо того чтобы лечить болезнь, вызывающую эти симптомы?

Как видим, к сопоставлению литературы с медициной Голдинг обращается не в первый раз. Говоря о его творчестве, критики предпочитают ассоциации с профессией педагога. Кстати, на этот счет он однажды сделал примечательное признание: «Оставаться школьным учителем для того, чтобы иметь время писать романы,— такова была избранная мною тактика в битве с жизнью. Однако жизнь, мудрая жизнь рассудила по-своему. Первый же мой роман решил мою участь: до конца дней на меня будут смотреть как на школьного учителя — разве что с аудиторией побольше, раскиданной на семь тысяч миль».

Однако вернемся к диалогу в редакции.

— В литературе выражать болезнь значительно легче, чем душевное здоровье,— замечаем мы.— Речь идет о том, каков по существу мир, отражаемый писателем; если в этом мире есть хоть проблеск надежды, долг писателя как-то выявить это...

— Согласен с каждым из этих слов,— отвечает Уильям Голдинг.— Однако я думаю, что самая ужасная ошибка состояла бы в недооценке тех страшных сил, которые подавляют надежду; глупо оптимистичны взгляды людей, лишь восхваляющих надежду без борьбы с тем, что давит. В настоящем романе, как я его понимаю, неизбежно море зла, но есть там и маленькая, теплящаяся надежда, горящий огонек надежды. Разница между оптимизмом и пессимизмом заключается, я думаю, в следующем: пессимист полагает, что этот огонек, маленький, как спичка в бушующей стихии, должен угаснуть; но если вы считаете, что ветер не может погасить этот огонек, что сила его не в яркости пламени,— тогда вы оптимист. Так я вижу жизнь — безграничное море зла и порока и маленький огонек надежды, который нельзя затушить.

Да, именно так мы и прочитывали книги Голдинга, и все-таки как хорошо, что он сам счел нужным произнести эти слова!

Речь заходит об эксперименте в современном театре. Кто-то замечает, что английской сцене повезло за последние десять лет: уровень актерского мастерства и режиссуры так высок, что малозначительные пьесы звучат порой как весьма значительные. Наш гость рассказывает об одном именитом режиссере, который берет пьесу, читает ее, откладывает в сторону и делает нечто совсем другое в своем спектакле.

— У вас, в СССР, тоже так бывает? — спрашивает он и тут же продолжает: — Впрочем, кажется, так вообще всегда было. Думаете, Эсхил и Софокл не хватались за голову, увидев, что стало с их творениями, думаете, они не восклицали «О, боже мой!»?

И снова разговор возвращается к современному роману: вспоминаем напечатанную в нашем журнале «Женщину в песках» Кобо Абэ. Нет, наш гость не знаком с книгами этого японского писателя, как нам кажется, близкого Голдингу в чем-то существенном: в характере и глубине философской концепции, до некоторой степени — в форме выражения. Зло окружало там человека в символе песка, в котором вязнут, утопают ноги, который вот-вот пожрет его. Рассказываем нашему гостю и о спорах нашей критики по поводу этого романа — есть ли там идея преодоления зла, как понимает ее писатель...

И опять к книгам Голдинга:

— В каком из ваших произведений вы чувствуете наиболее адекватно выраженной авторскую идею?

— Вы меня прижали к стене, как говорят в Англии, могу ответить только так: есть всего два рода писателей — живые и мертвые. Идея никогда не получает окончательного выражения у живого писателя, его точка зрения развивается от книги к книге. И наиболее полной она представляется ему в той книге, которую он собирается написать. Первые мои книги были пристрелкой к мишени издалека, а вот недавно, создавая последнюю книгу «Пирамида», я говорил себе, что нельзя застрелить быка на таком расстоянии, надо подойти ближе к цели. * Вы помните легенду об Антее: чтобы одержать над ним победу, его надо было оторвать от земли, в связи с землей была вся его сила. Когда Антей становится на землю, он делается крепче, мощнее. И вот в «Пирамиде» я вернулся к тому, что хорошо знал. Мне надо было увидеть английские «пирамиды» на близком расстоянии, показать, как в них живут люди и как они наследуют эти «пирамиды». Это небольшая по масштабу книга, но от нее я надеюсь оттолкнуться, чтобы пойти вперед. И если вы меня спросите, какова же будет та книга, к которой я пойду дальше,— я не смогу ответить вам.

Что ж, не будем допытываться, ведь главное мы знаем. Услышанное сегодня выстраивается в ряд с другими немаловажными признаниями Уильяма Голдинга. Таким, скажем, как цитируемое ниже по недавно вышедшему сборнику его статей:

«До второй мировой войны я верил в возможность совершенствования социальной личности, верил в то, что справедливое устройство общества приведет к утверждению доброй воли, что все социальные беды могут быть устранены в результате преобразования общества. После войны я утратил веру, не было сил верить, но, быть может, сегодня я снова верю в нечто подобное...»

И мы надеемся, что огонек этой веры устоит на ветру.

Е. СТОЯНОВСКАЯ

---

* См. рецензию А. Елистратовой в «Иностранной литературе» № 1 за 1968 г.

СРЕДИ КНИГ

ИЗДАНО В СССР

ПОЭЗИЯ ПРОСТЫХ ЧУДЕС

Константы Ильдефонс Галчинский. Стихи. Перевод с польского. Составление Г. Языковой. Предисловие Д. Самойлова. Москва, «Художественная литература», 1967. 263 стр.

Как входят в родной язык поэты иного народа? Почему русская муза усыновила Байрона, а вслед за ним Гейне и Беранже, а поэзия, скажем, Мильтона или Гюго доселе оставила ее равнодушной? Велик, спору нет, Данте, но русского Данте (позволю себе разойтись с общепринятым мнением), такого русского Данте, который мог бы стать рядом с русским Гете или русским Мицкевичем, до сих пор не существует, хотя многие таланты ломали головы над терцинами «Божественной комедии». В недавние десятилетия наши поэты-переводчики освоили Лорку и не осилили Элюара, с первого же захода окоренили стих Тувима и медленно, непросто пересаживали на русскую почву Броневского.

Наверное, переселение стихов, как и переселение людей, достигает или не достигает успеха не только в зависимости от ценности этих стихов на старой родине, но и в зависимости от их пригодности для новой почвы.

Шестидесятникам понадобился революционный и ясный слог Беранже, и он удался Курочкину и Михайлову. В предвоенное время поэты наши вспомнили, например, солдатские ритмы Киплинга, и книжечка с корабликом на обложке вплыла в наши домашние поэтические дела.

Похоже на то, что сейчас из переводной в русскую поэзию вплывает другой корабль, книга Константы Ильдефонса Галчинского. Его не знали, не переводили у нас до войны. Да и в самой Польше настоящая всенародная слава пришла к Галчинскому уже посмертно, после 1953 года.

Понадобилась война, ее жестокие университеты, четыре недели в разбитой армии и шесть лет фашистского лагеря, чтобы Галчинский пересмотрел многие из былых убеждений (в свое время Галчинский мыслил слишком отлично от нас). Стихи, надо отдать ему справедливость, пересматривать не пришлось.

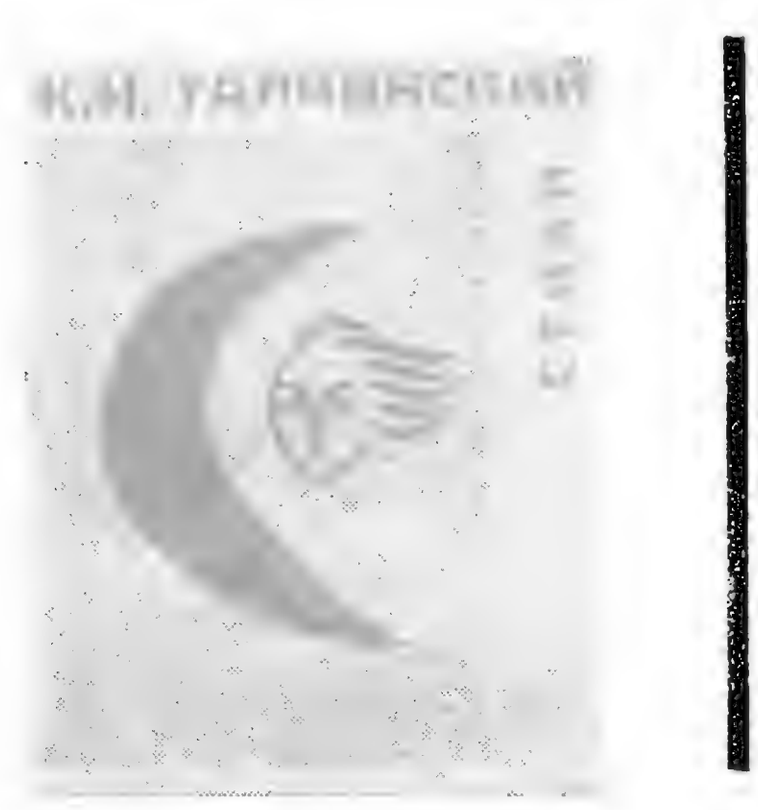
В 1948 году он написал:

На Красной площади — ветер суровый,
На Красной площади — снег.

Помню, закатного солнца сиянье
Мавзолей озаряло тогда.
Грешник, я после долгих блужданий
Добрел наконец сюда.

(Перевод М. Живова)

Мальчишкой, школьником (отец Галчинского, железнодорожный техник, был эва-



куирован с семьей в Москву) Константы ходил на Красную площадь. Сорока пяти лет от роду разобрался в том, что не понимал смолоду.

Однако дело, в конце концов, не в биографии, хотя крупные, грубые ячеи ее холста часто проглядывают у Галчинского через красочные мазки стиха. Галчинский обязательно пригодится нам, не столько примером жизни, сколько поэзией, теми всеобщими чувствами, которые он почерпнул из своего непростого и нелегкого опыта.

Как заразительна веселость польского поэта! Веселость не сытая, не самодовольная, веселость не вследствие того-то и того-то, а несмотря ни на что.

На трагическом и жестоком польском Парнасе Галчинский один из немногих сохранял способность и хлестать ювеналовым бичом, и хохотать во все горло.

Рядышком с веселостью в душе Галчинского проживала фантастичность, причем не усложненная и больная, а добродушная, густо замешанная на быте, фантастичность переулка, вливающегося в улицу действительности.

Обеими этими чертами, веселостью и фантастичностью, так же как любовью к театральности и пристрастием к ясным формам стиха, Галчинский чем-то напоминает нашего Светлова.

В одном из последних его стихотворений «Конь в театре» тема — старая как мир, старая, как Тацит и Светоний:

На премьеру сатирического представления
по ошибке послали коню приглашение;
. . . . . .
Конь в фойе оказался.
Тихо заржал от восторга. Потом слегка
причесался.
И отправился в зал. Там в первом ряду
улегся,
солидно взглянул на сцену. И зрелищем
сим увлекся.
На сцене пела певица, ладонь прижимала
к сердцу.
Однако спустя полчаса заскучал он и начал
вертеться.
Кто-то ему улыбнулся, что коню было очень
лестно.
Конь потянулся и встал (копытами в плюш)
на кресло
и стал раздавать поклоны. Причем весьма
безупречно:
посланникам очень сердечно, студентам
вполне беспечно.
Каждому, дескать, свое — будто он знал
Лукреция.
В антракте конь овладел словами «аспект»
и «концепция»
и сыпал ими на все стороны, производя
колоссальный эффект:
игогогогоконцепция, игогогогоаспект.
Конь говорил. Публика ловила его слова.
Потом прибежал фотограф. Кинооператор
накрутил две ленты.
А в финале программы на сцене была
намалевана трава.
Конь вскочил. И траву съел. И сорвал
аплодисменты.

(Перевод И. Бродского)

Некогда наш Державин по поводу очень похожей ситуации восклицал: «Калигула, твой конь в сенате не мог сиять, сияя в злате. Сияют добрые дела!» Но для Галчинского его конь в театре отнюдь не символ зла и не образ торжествующей несправедливости. Он для него главным образом попросту конь, а всякую домашнюю скотину и живность: коней, псов, мотыльков, голубей, даже скумбрию в томате и огурцы в банке — Галчинский очень любил и всем им посвятил по стихотворению.

«Отчего не поет огурец, ни один огурец на свете?

Нам подумать пора наконец, может быть, перед ним мы в ответе... Ну а что, если петь хочет он, точно жаворонок спозаранку, и глухой немотой истомлен, льет зеленые слезы в банку?» (Перевод М. Живова.)

В замечательном стихотворении «Если бы у меня было одиннадцать шляп» Галчинский утверждает: «Первую, чтоб не пылилась, я бы спрятал в шкап, а вторую бы по почте отослал в пакете; всяческие безделушки сваливал бы в третью. Четвертую шляпу употребил бы для магических фокусов и тому подобного. Пятой сыр прикрывать и масло было бы удобно... А одиннадцатую ветер пусть сорвет с меня на Висле, потому что одна краковская поэтесса сказала обо мне такие слова: «Эта голова не для шляпы. Монументальная голова!» (Перевод Л. Мартынова.)

Как тут не вспомнить многократные заявления Светлова о том, что ему необходимо только лишнее, а необходимое ему совсем не необходимо.

Есть поэты, которые, по слову Блока, и в самом деле «дети добра и света». Их души и лиры всегда поворачиваются к солнцу, к счастью. Это не значит, что они отворачиваются от несчастья.

Междувоенная Польша была страной, идеально приспособленной для сатиры.

Тютчев некогда острил про старую Австрию, что это Ахиллес, у которого всюду пятка. К Польше пилсудчиков тютчевское определение подошло бы еще больше.

У Броневского — всегда, у Тувима — иногда теснившая, окружавшая писателей действительность вызывала гнев и смех.

Галчинский наградил эту действительность несколькими звонкими оплеухами. Он, конечно, видел нищету, кровь и грязь, которые его окружали. Даже писал о них.

Тем не менее одно из самых употребительных слов в ранних стихах Галчинского — «счастье». Да они так и называются — «Счастье в Вильно», «Путь в счастливую Аравию», «Просьба о Счастливых островах». Выписываю полностью несомненно автобиографическое стихотворение 1934 года «О нашем хозяйстве»:

Зеленый мой Константы, серебряная
Наталья!
Наверно, весь ваш ужин — лишь ландыши
в бокале.
И гномик с алебардой вокруг него
кружится,
И бороду седую он вымазал в горчице.
Он, видно, сам наелся, а вы проели фанты,
зеленая Наталья, серебряный Константы!

(Перевод В. Корнилова)

СРЕДИ КНИГ

Эти строки — о нищете, конечно, но о какой веселой, оптимистической, что ли, нищете!

Польские поэты часто писали о польских улицах. Рядом с яростной «Улицей Милой» Броневского, которая, по слову поэта, «вовсе не милая», пролегает «Товарная улица» Галчинского:

В сумерках местные франты играют
на мандолинах,
И разноцветные ленты колышет ветер
сторожкий.
Смородинки-звезды мерцают, месяц встает
над киношкой:
Здесь вообще не скучают в часы вечеров
длинных.
Ангелы цеховые, девушки, выйдут скопом,
Груди подставив солнцу, после рабочей
смены
Скромно грызут орешки, пьют газировку
с сиропом —
Гибкие, белокурые, в глазах — сапфир
драгоценный.

(Перевод А. Штейнберга)

Правда, в этом стихотворении есть последняя строчка: «Товарная набухает, больная от мглы, от водки, от мрака ночного».

Но она не слишком меняет дело.

Галчинский бесконечно честен. Он никогда не лжет. Но когда правда оказывается чересчур горькой, он откровенно и честно выдумывает, фантазирует.

Так же часто, как слово «счастье», в его ранних стихах встречается слово «усдем». Оказывается, счастливая страна — это совсем не довоенная Польша, а Фарландия (от английского far land — далекая страна), или, в крайнем случае, Аравия, или река Лимпопо.

«...Моя река от вас необычайно далека. Слоны гуляют вкруг моей палатки, а люди красны, изумрудны, гладки... А там у вас нужда, скорбь, мыши, дождь и Польша». (Перевод В. Корнилова)

Как велико, как необоримо в этом человеке было устремление к счастью! Он искал его всюду, преувеличивал, находя, раздумывал. Не находя — сочинял, изобретал, выдумывал. Сиро и холодно было в довоенной Польше.

В Польше послевоенной, куда Галчинский вернулся после многолетних скитаний по фашистским концлагерям, вернулся после того, как пропадал без вести, было тоже сиро и холодно. Но там был уже другой воздух, был пафос, была национальная цель. Галчинский сумел перешагнуть через рытвины начала своей биографии. А стихи его в голодные и бездомные послевоенные годы очень пригодились. Их веселость, их устремленность к счастью совпали с главным настроением, с основным устремлением польского народа.

Фантазер и мистификатор, называвший себя «зеленым Константы» и присовокупивший к своему простецкому имени шикарное испанистое имя Ильдефонс, сочинявший то в лесной сторожке, то в столичных кафе, пришелся как раз ко времени. Всю жизнь проживший не на своей политической улице, Галчинский оказался своим только в народной Польше.

Русское звучание Галчинского осуществило 10—12 человек — может быть, не слишком много для большой и трудной книги. Все они так или иначе давно связаны с польской темой. Автор этих строк, также издавна приверженный к поэзии Галчинского, попробовал силы в переводе нескольких лаконических, пронизанных горькой иронией стихотворений. Нелегкий это труд — переводить поэта, переполненного смыслом и в то же время закованного в доспехи простой формы!

Мартынов как-то писал в стихах, что переводы Словацкого удаются ему, наверное, потому, что он еще в детстве, в Сибири, дружил с польскими ребятами. Мартынову принадлежат три образцовых перевода. Треть книги перевел Самойлов, более всех нас, московских поэтов, сделавший для пропаганды новой польской поэзии. Одно стихотворение дано в светловском переводе. Среди поэтов-переводчиков последующих поколений выделяются вещи Корнилова, Бродского, Вронского. 25 тысяч экземпляров этой хорошей книги завоюют «зеленому Константы» много убежденных поклонников.

БОРИС СЛУЦКИЙ

ОДНОТОМНИК АРТУРА ШНИЦЛЕРА

Артур Шницлер. Жена мудреца. Новеллы и повести. Перевод с немецкого. Вступительная статья Р. Самарина. Составление и примечания Т. Путинцевой. Москва, «Художественная литература», 1967. 701 стр.

«Мы рождены, чтобы объять необъятное и вынести невыносимое. Это и делает нашу жизнь столь трудной и в то же время неисчерпаемо богатой», — эти слова Шницлер произнес на склоне лет, подводя итоги многолетних писательских раздумий над судьбами человека.

Прозаическое наследие Шницлера — как ни уступает оно по объему его драматургии — все же очень велико. Большая часть новелл и повестей, вошедших в сборник, печаталась у нас пятьдесят-шестьдесят лет тому назад. За истекшее время литературный авторитет Шницлера на его родине упрочился. Как драматург Шницлер пользуется славой классика — его пьесы не сходят со сцены Бургтеатра и других австрийских театров. В целом творчество Шницлера — заметное явление в истории австрийской культуры. В нем запечатлелся ход времени, исторические реалии дряхлеющей и гибнущей монархии. В нем нашли отражение и свойства национального австрийского характера, сложившегося в результате смешения многих этнографических пластов и влияния многих культур—византийской, романской, славянской, венгерской; характера, которому свойственны непринужденность, склонность к насмешке, каламбуру, иронии. Этот характер и находится в центре внимания Шницлера, творчество которого наглядно подтверждает

правоту австрийских критиков, в ожесточенных спорах с западногерманскими оппонентами отстаивающих концепции самостоятельной австрийской литературы.

Творчество Шницлера как нельзя лучше вводит нас в круг ведущих проблем австрийской литературы XX века. В начальной фазе оно тесно связано с так называемой венской литературной школой «модерн», в которую входили импрессионисты и неоромантики Альтенберг, Шаукаль, Гофмансталь, Дёрман, Беер-Гофман. Главой и теоретиком школы выступал Герман Бар, вдохновлявшийся идеями Эрнста Маха.

Учение Маха, как и теория Зигмунда Фрейда, явилось философским источником разного рода декадентских веяний в австрийской литературе. Мах и Фрейд привили австрийской литературе бациллу модернизма, от которого она и по сей день не смогла излечиться полностью.

Изложенная Махом релятивистская теория познания сводила истину к ощущению. Истинно только ощущение; отражение вещи в нашем ощущении и есть вещь. Задача заключается в возможно более точной фиксации этих отражений и их условий. Проводя «анализ ощущений» (таково название фундаментальной работы философа), Мах отказался от «я», от ядра личности. «Я», по Маху,— не более чем относительно устойчивая группа ощущений, гипотеза ради экономии мышления (здесь философский базис модели человека, данной не только Шницлером, но и многими другими австрийскими и не австрийскими писателями,— первое место, бесспорно, принадлежит Роберту Музилю с его «Человеком без свойств»).

Признанный лидер венской литературной школы, Герман Бар прямо называл махизм «философией импрессионизма». По мнению Бара, в импрессионизме многое соответствовало австрийскому, в особенности венскому, душевному складу: способность отдаваться моменту и тонко его чувствовать, незначительная роль деятельной воли, созерцательность, направленная на анализ многообразной игры настроений и переживаний.

В отличие, например, от Альтенберга или Дёрмана Шницлер не укладывается в рамки, предначертанные манифестами Бара. Его привлекал берлинский натурализм, который — как и венский импрессионизм — был для него обводным каналом большого реалистического искусства. Но длительное время творчество Шницлера развивалось именно в этом русле, в существенных чертах определившем и более позднюю манеру писателя. Не случайно своего рода символом «импрессионистического» мироощущения (правда, довольно вульгарного толка, во всяком случае, весьма далекого от интеллектуальной изощренности «Человека без свойств») стал герой его диалогов Анатоль — бонвиван и фразер, потребительский, амебный гедонизм которого никак не может преодолеть путы мягкотелой нерешительности, что ведет к торжеству безудержного приспособленчества. Эти черты Анатоля свойственны и другим героям Шницлера. Вместе они дают собирательный образ «господина Карла», олицетворяющего австрийский вариант оппортунизма — в более широком, нежели только социально-политическом, значении слова.

Некто Альфред — «молодой человек, доктор права, не занимавшийся юридической практикой, владелец значительного состояния, оставленного ему родителями, завсегдатай гостиниц и обаятельный собеседник», безнадежно запутался в пылких чувствах, которые он делит между Аделью и Элизой, поочередно клянясь в любви навеки то одной, то другой, так что он «особенно нежен с Элизой именно в дни свидания с Аделью» (рассказ «Убийца»). Направляясь к Адели, он твердо намерен просить ее руки; проведя вслед за тем ночь с Элизой, он поутру планирует совместное путешествие с нею. Его абсолютная несостоятельность перед лицом необходимости окончательного выбора оборачивается трагедией для всех троих. Таков типичный герой Шницлера.

Это — один из ликов героя австрийской литературы XX века — многоликого «господина Карла». Сей господин — на какой бы ступени сложной иерархической лестницы Какании (сатирическое клеймо «кайзеровской и королевской» монархии, которое дал ей Музиль) он ни находился — станет затем предметом внимательного исследования многих крупных писателей — Кафки, Музиля, Гофмансталя (драма «Каждый человек» и др.), Броха (Эш в трилогии «Сомнамбулы»), Рота (Тайтингер в «Истории 1002 ночи», младший Тротта в «Марше Радецкого» и др.), Верфеля («Однокашники»), Додерера (Мельцер в «Штрудльхофштиге»), Зайко («Человек в камышах»).

Роль Шницлера значительна прежде всего потому, что он явился зачинателем этой большой темы, хотя он заметно уступает почти любому из перечисленных писателей. Уступает главным образом из-за того, что

сознательно или бессознательно сузил сферу жизнедеятельности своих героев, сведя ее к нюансам преимущественно любовных переживаний. Женская душа давала здесь более благоприятную пищу для наблюдений, и она чаще всего оказывается в центре внимания прозаика Шницлера. Справедливо поэтому ключевое произведение сборника видеть в новелле «Жена мудреца».

Положительный исход любовной коллизии Шницлеру незнаком или неинтересен. Его стихия — напряженная, острая страсть, грозящая катастрофой и катастрофой, как правило, заканчивающаяся. Такие отношения мужчины и женщины, которые Лев Толстой назвал «трагедией спальни», Шницлер был склонен рассматривать как вечный и неизбежный антагонизм полов, преодолимый лишь смертью. Этот мотив, не лишенный декадентского привкуса, был широко распространен в европейской литературе начала века. Подобный трагический эротизм проповедовали — при всем том, что их разделяло,— Стриндберг, д'Аннунцио, Сологуб и многие другие.

Смерть как антипод и вечная спутница любви — эта тема главенствовала и в практике венской литературной школы. Ее самый блестящий новеллист Рихард Шаукаль дал своему лучшему сборнику рассказов программное название: «Эрос и Танатос» (Танатос — бог смерти). По мнению Шаукаля, любовь и смерть — единственные реальные силы, противостоящие друг другу во вселенной. Это и главные темы литературы, если она стремится разглядеть за импрессионистически воспринятым мгновением вечность. Такие неоромантические тенденции во многом определяли тематику и окраску реалистического в целом творчества Шницлера, ставшего автором следующей притчи.

«Как явиться мне человеку,— спросила Бесконечность господа бога,— чтобы тот не окаменел от страха?» Тогда господь одел ее в голубое небо. «А я? — спросила Вечность,— как должна я открыться человеку, чтобы он не погрузился во мрак от ужаса?» Тогда господь сказал: «Я подарю человеку мгновение, в которое он поймет тебя». И он создал любовь.

Стремление вынести ощущение за пределы конечного и мгновенного, желание оторваться от навязанной временем натуры сочеталось у Шницлера и его коллег с традиционным в Австрии интересом и даже любованием прошлым, идеализацией «золотого века» Марии Терезии, века придворных интриг, томной любовной игры, менуэтов, пышного рококо, кринолинов и фижм. Все эти реалии в изобилии представлены в новеллах, повестях, диалогах Шаукаля, Гофмансталя, Франца Блея. Своего рода аналог этим увлечениям, носящим зачастую программный характер, представляет собой деятельность целого ряда русских художников, объединенных вокруг журналов «Мир искусства», «Золотое Руно», «Аполлон». Один из них, Сомов, имел непосредственное отношение к практике венской литературной школы — он был иллюстратором куртуазно-эротических сценок Блея. Шницлер также отдал немалую дань этому увлечению — прежде всего блестяще написанной повестью «Возвращение Казановы», в которой прозаический талант писателя достиг вершины.

Этой повести повезло с переводом, который хорошо выполнен А. Зелениной. К сожалению, этого не скажешь о работе некоторых других переводчиков. Вызывают нарекания примечания, выполненные Т. Путинцевой; они порой не лишены досадных погрешностей (так, известный датский литературовед Георг Брандес назван *немецким* критиком). Составление сборника, предпринятое ею же, выглядит вполне убедительно в части, касающейся рассказов. Повести же выбраны не самые удачные; видимо, слабым перепевом темы Достоевского («Игра на рассвете») и Чехова («Доктор Греслер, курортный врач») следовало предпочесть более совершенные в художественном отношении повести «Беата и ее сын» и «Фрейлейн Эльза». При этом не пострадал бы хронологический принцип, положенный в основу книги.

Проза Шницлера, несомненно, заинтересует нашего читателя. Она важна, разумеется, сама по себе. Она бросает новый свет на новеллистику давно известного и широко читаемого у нас Стефана Цвейга. Она, подготавливает нашего читателя к знакомству с творчеством Иозефа Рота, Роберта Музиля, Германа Броха — вершинами австрийской литературы XX века, как справедливо пишет в предисловии к книге Р. Самарин. Будем надеяться, что издательство «Художественная литература» не станет оттягивать это знакомство.

Ю. АРХИПОВ

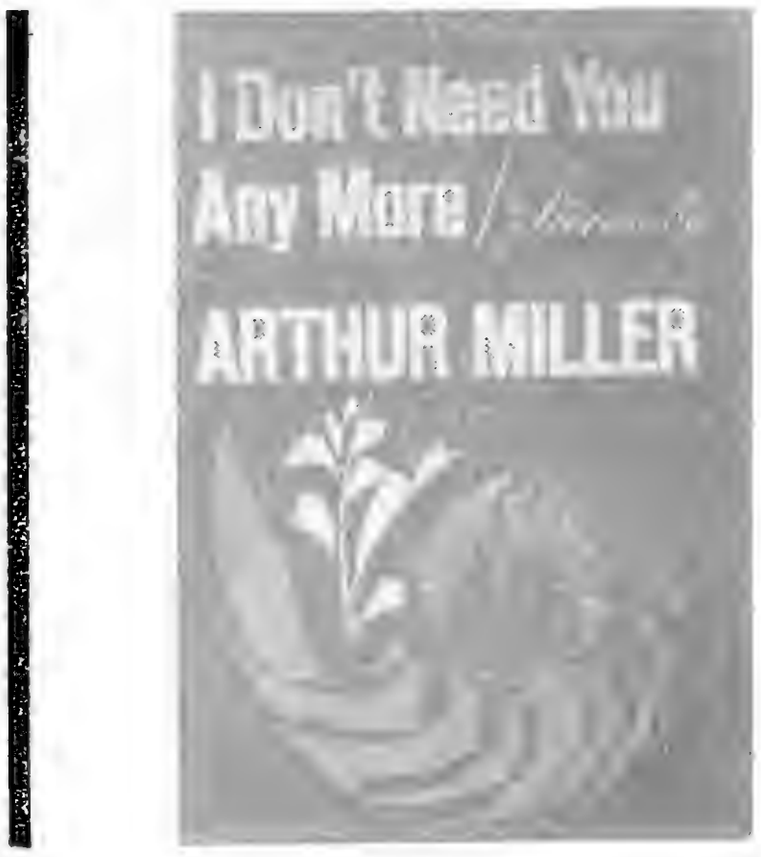
ИЗДАНО ЗА РУБЕЖОМ

СНОВА НЕПРИКАЯННЫЕ

Arthur Miller. I Don't Need You Any More. Stories. New York, Viking Press, 1967.

Имя Миллера-драматурга известно всему литературному миру. Имя Миллера-рассказчика — лишь любителям журнальной новеллистики. «В нашей стране мало обращают внимания на рассказы, которые втискиваются в журнальные страницы между колонками для объявлений и числятся более или менее случайным явлением, где-то на нижней отметке шкалы литературной важности, как хижины в мире архитектуры»,— пишет он в предисловии к сборнику своих рассказов «Ты мне больше не нужна»».

Рассказы, которые Артур Миллер публиковал время от времени в периодике, и



впрямь воспринимались как нечто более или менее случайное (за исключением, пожалуй, повести «Неприкаянные», переведенной на русский язык) и уж во всяком случае действительно несоизмеримое с широкими драматургическими замыслами писателя. Но впервые собранные автором вместе они не только открывают незаурядного прозаика, гораздо более тонкого и экономного, чем в раннем и единственном романе «Фокус» (1945), но помогают кое в чем лучше понять этого художника. Если попытаться нащупать то основное, что отличает новеллу Миллера от его театра, то это прежде всего будет *доверительность*. В драме писатель всегда стремился к обобщению, к универсальному моменту, к динамике. В его новелле объект изображения как бы застывает, и тогда видятся вещи, которые неразличимы на подмостках, Миллер назвал свое предисловие «О расстояниях», и его рассказы — это люди, события, предметы, увиденные им с иного, нежели в драме, более близкого расстояния.

Девять рассказов, вошедшие в книгу, обнимают почти все разновидности жанра — от беглого портрета-зарисовки до повести, точнее того, что в Америке называют long short story. Написанные на протяжении 15 лет, они обладают тем не менее известной общностью, являя собой вариации на тему неприкаянности.

То это ощущение постоянного страха и непонятной вины, которое испытывает четырехлетний мальчуган, воспитываемый в строгих правилах иудаизма, перед суровым богом, иногда принимающим облик отца, иногда чудящимся в ревущем океане, то отчуждение маленького Мартина в семье, где каждый занят своим делом и мать ждет ребенка («Ты мне больше не нужна»,— в обиде кричит он ей, смутно чувствуя свою ненужность), и выход из этого одиночества — в человеческой теплоте и единении с природой: «Он обещал быть послушным морю, луне, берегу, усеянному звездами, и небу, и тишине, которая простирала вокруг него свою пустоту» (рассказ «Ты мне больше не нужна»).

То это неприкаянность американца, который путешествует с другом, итальянцем по происхождению, решившим навестить землю отцов, и его удивленно-горестное открытие, что сам он не имеет настоящих корней на родине, чуть ли не чужак там. «Он спрашивал себя, может ли американец чувствовать себя подобным образом в Штатах. Никогда в жизни ему не доводилось так явственно понимать, как густо может быть населено прошлое, как живо встают перед глазами минувшие поколения»; и затем неожиданная встреча в заброшенном селении с местным коммивояжером-евреем: «В первый раз с того дня, как они отплыли из Америки, Бернстейн не чувствовал неудобств путешествия, а себя не чувствовал путешественником» («Monte Sant' Angelo»).

То это смутное ощущение бесцельности и пустоты жизни, владеющее вполне устроенными и благополучными как будто людьми, теми, «чьи двери сделаны так, что надежно защищают от ветров внешнего мира», и желание забыться в сверхъестественном, подсознательном или в чужой постели, и возникающий отсюда неразрешимый конфликт между обывательским стремлением к порядку посреди обломков человеческих судеб и недовольством этим порядком («Пророчество»).

Тема неприкаянных, посторонних среди своих, чужаков в родной стране — одна из ведущих в послевоенной американской литературе. Душевная смятенность среднего американца особенно наглядна при сопоставлении с его внешним самодовольством и материальным комфортом, и, разумеется, эта смятенность отражает острую потребность в духовных и нравственных идеалах, которые растеряла Америка после «черного десятилетия» маккартизма.

Миллер обратился непосредственно к этой теме в наиболее сложные годы своей личной и творческой биографии. Для сборника же он выбрал не повесть «Неприкаянные» (1961), а ее ранний вариант, острота которого не смазана счастливым концом, придуманным, конечно же, для Мэрилин Монро, игравшей главную роль в одноименном фильме. В «Неприкаянных» 1957 года нет и мотивов всеисцеляющей любви, воплощаемой очаровательной Розлин.

Весь рассказ — великолепно выписанный и принимающий аллегорическое звучание эпизод охоты на мустангов, которой промышляют на Крайнем Западе трое приятелей, чтобы «не служить», не быть приручеными повседневностью. Однако они и сами, верно, догадываются, что свобода их иллюзорна, что им, как и диким лошадям, никуда не уйти.

В «Неприкаянных» 1961 года Розлин умолила приятелей отпустить пойманных мустангов. В лирико-философской новелле «Пожалуйста, никого не убивай» женщина просит своего спутника побросать в море рыб, которых не берут рыбаки, вытянувшие сеть. В этот момент изо рта у одной из них

выскальзывает маленькая рыбешка. «У жертв есть свои жертвы...» — печально отвечает он

Ни разу, пожалуй, в драматургической практике Миллер не обращался к образу художника, к проблеме его места в обществе. Поэтому естественное любопытство вызывают те рассказы, где фигурируют люди искусства. Все они, за исключением удачливого, пользующегося широкой известностью архитектора Стоун Раммела («Пророчество») — он принадлежит к тем «счастливым душам, которые слышат все, но прислушиваются лишь к тому, что выгодно им»,— топчутся на месте или бесплодно мечутся между протестом и приспособлением.

Бремя навязчивого паблисити тяготит бродвейского драматурга. Он видит свое изображение на глянцевых обложках популярных журналов, миллионными тиражами разлетающихся по американским коттеджам, самолетам, приемным дантистов, поездам, видит свое отражение в бутылках на полке бара и чувствует, как растрачивается его личность, как образ Мейера Беркоунча, созданный рекламной промышленностью, загораживает его истинное «я». Никому нет дела до человека, каждый видит в нем лишь знаменитость («Слава»).

Вынужден играть свою роль не только на сцене и другой герой Миллера — актер из рассказа с многозначительным названием «Поиски будущего». Вся прошлая жизнь вдруг представилась ему лишь подготовкой к чему-то настоящему, как те двадцать минут вхождения в образ перед тем, как подняться занавесу, а люди вокруг — марионетками в общем спектакле. «Казалось, что никому ни до чего нет дела, а те, кто говорит, что у них есть дело, какое-то совершенно необходимое дело,— может быть, они просто самые хорошие актеры». Герою «страшно хочется жить иначе». Он завидует больному отцу, у которого есть цель — выжить, а значит, есть будущее, которого не отнять. Он принимает приглашение на митинг «Бродвей за мир» и даже произносит несколько слов против войны во Вьетнаме. Но вместе с тем им владеет страх, не начнутся ли снова расследования, и он совсем не знает, кто прав, кто виноват в этой войне.

Растерянность, душевная неустойчивость, отсутствие твердых убеждений свойственны и талантливому романисту Джозефу Киршу («Пророчество»). Он слывет среди коллег мыслящим и разумным человеком, в его книгах есть мысль о благосостоянии человечества и борьбе за справедливость. Но в глубине его существа таится малодушное стремление «как-нибудь кончить эту схватку с бессмысленностью жизни, найти силы свободно присоединиться к слепому множеству, которое ездит в поездах, водит автомобили, заполняет рестораны».

Артур Миллер не прощает и не порицает своих героев. Он не дает им ни индульгенции, ни исхода. Он даже не намекает на возможность исхода в будущем — наверно, для этого требуется более отстраненный, широкий взгляд на вещи, такой, какой есть в лучших его драматических произведениях. А может быть, тут сказались сомнения самого писателя: «Мир — это огромная сцена, но настанет момент, когда хочется быть самим собой, быть дома»? (Из предисловия.) А может быть, он хотел просто зафиксировать с наиболее доступной ему художественной достоверностью сегодняшнюю психологию и настроения людей искусства? Во всяком случае, эти рассказы, датированные 60-ми годами, хорошо передают те сложные процессы, которые происходят в среде творческой интеллигенции под влиянием парадоксов и противоречий современной общественной жизни США.

Материал самой лучшей вещи в книге «Слесарь в ночной», казалось бы, весьма далек от интеллектуальной направленности творчества Миллера последних лет. Однако писатель так глубоко и реалистично постигает психологию простого рабочего, как редко кому удается из современных писателей.

Вторая мировая война. Нью-йоркские доки. В числе сотен других идет в ночную смену Тони Кэлэбриз. Идет неохотно, потому что «работа была проклятьем, крестом для семейного мужчины». Его согревает мысль о завтрашнем мимолетном свидании с приятельницей и о том, что, закончив работу, он сосчет где-нибудь в укромном уголке.

И вдруг в док пришел эсминец для срочного ремонта важного узла. Требуется опытный, искусный слесарь, работать надо чуть ли не на весу, под пронизывающим ветром, каждую секунду рискуя сорваться в ледяную воду.

Тони пытается отвертеться, ссылается на сложность операции, на погоду, на технику безопасности, клянет про себя начальство. Потом идет и совершает подвиг.

Сцена охоты на мустангов великолепна и тревожна: зачем они — на корм собакам? А то, что делает Тони Кэлэбриз, исполнено высокого смысла.

Им движут даже не патриотические соображения — очень отвлеченные на фоне нелегких буден, а личная ответственность, внезапное осознание того, что только от него зависит, выйдет вовремя корабль в море или нет. «В первый раз в жизни вокруг него словно образовалось пространство, в котором можно свободно двигаться, казалось, в первый раз он должен сам принять решение без страха перед наказанием, если скажет «нет», и без вознаграждения, если скажет «да».

Из массы причин, которые побудили Миллера, драматурга с мировым именем, издать сборник рассказов, в авторском предисловии выделена главная: «В рассказе немножко меньше натяжек, хотя бы только потому, что здесь короче, менее удалены от конкретного соединительные арки толкований».

Как ни коротки «арки толкований», можно сказать, что в рассказе о Тони Кэлэбризе Миллер показал радость творческого труда, хотя герой далеко не идеален. Такой рассказ не часто встретишь в сегодняшней американской литературе.

Будем надеяться, что лучшие вещи этой книги не канут «в колодец молчания», а будут исключением из горестного удела, который выпадает — по мнению автора — на долю так называемой малой прозы.

Г. ЗЛОБИН

ИЗ МОЛОДОЙ ШВЕЙЦАРСКОЙ ПОЭЗИИ

Felix Ingold. Schwarz auf Schnee. Gedichte. Zürich, Arche-Verlag, 1967.

За последние годы в швейцарской литературе появилось множество новых имен, привлекших к себе внимание далеко за пределами страны. В швейцарской литературе немецкого языка, помимо всемирно известных М. Фриша и Фр. Дюрренматта, надо назвать молодых талантливых и очень самостоятельных в своем творчестве новеллистов Юрга Федершпиля и Петера Бикселя (первая же его книжка была удостоена премии западногерманской «Группы-47»), романиста и драматурга Отто Вальтера, прозаика Вальтера Маттиаса Диггельмана, книги которого, не всегда совершенные художественно, отличаются не частым в швейцарской литературе политическим радикализмом.

В поэзии и драматургии свежие силы проявились не так активно. Тем более интересна книга стихов молодого поэта Феликса Ингольда «Черное на снегу»», отличающаяся несомненным даром поэтического видения. Для нас этот интерес усилен еще тем, что многие стихи навеяны русской поэзией и симпатией автора к России. Сборнику даже предпослан русский эпиграф из Анненского.

Количество стихов, объединенных в сборнике, невелико, и, пожалуй, они не создают еще полного впечатления о мире этого поэта. Но какие-то главные опознавательные вехи уже расставлены. И постепенно все более привлекают пейзажи и предметы, увиденные внимательным взглядом, точно схваченные ощущения. Из фрагментов складывается целое.

И все-таки фрагментарность остается одним из принципов, избранных поэтом. Многие стихи намеренно ограничены определенной узкой поэтической задачей: они заново пересоздают для нас четко выделенные поэтом частицы жизни, замкнутые в самих себе. Их скрытая суть проступает порой будто непроизвольно, без ведома автора, пытавшегося лишь заново увидеть привычное и знакомое («Тишина», «Ночь», «Фотография», «Зал ожидания»). Названия часто служат однозначным «ответом» для поэтического ребуса стихотворения.

Стихи Ингольда — это маленькие скупые иносказания, серия неожиданных метафор. «Шопен» — и вслед за названием в семи строчках поэтический образ его музыки (задача, которую ставит себе автор, здесь именно такова, а не шире — мир через музыку Шопена). «Март» — снег, полный нетерпения, темная сонливость плавится на солнце, весна ширится зелеными прогалинами малахита.

Поэзия Ингольда в существе своем живописна, хоть отнюдь не описательна. Несколько рациональная, она все-таки не отпускает намеченную для данного стихотворения непосредственную «натуру» — будь то очень точный психологический портрет Марины Цветаевой («она хотела быть легкой, как камень в полете») или соотнесенность паузы в разговоре с порывом внезапно налетевшего теплого ветра («Бриз»). «Предмет» в его стихах всегда хорошо ощутим, хоть и воспроизведен весьма современными средствами (порой через умолчание о главном, через уплотнение смысла). Столкновение черного и белого в этих стихах, написанных свободным размером без рифмы, подразумевает многие цвета спектра.

Чему приписать эту склонность поэта к живописанию словом? Может быть, такова его реакция на абстрактные формалистические эксперименты в современной лирике, где поэтический образ в конце концов утрачивает соприкосновение с его реальной первопричиной (в швейцарской поэзии таково творчество Гомрингера)? Характерно, что и в стихах других молодых швейцарских авторов — Вальтера Гросса, Йорга Штейнера, Курта Марти, поэтов очень не похожих друг на друга — сохраняется эта по-разному претворенная и все-таки общая особенность — пристальное внимание к предметному миру.

О стихах Йорга Штейнера (он же автор остросоциального романа «Нож для счастливого человека») критика даже писала, что они знакомят с приметами жизни 60-х

годов больше, чем с внутренним миром поэта. Поэтическое осмысление «банальной» действительности кажется Штейнеру задачей первостепенной важности, ибо именно оно возвращает поэзии естественную связь с жизнью (сборник «Черный ящик», 1965).

Сын кузнеца Вальтер Гросс видит смысл своей поэтической манеры в другом: он хочет писать так, чтобы стихи были понятны людям, близким его отцу. Недаром сборник стихов Гросса назван с непривычной для современной лирики определенностью — «Ответы» (1964).

С другой стороны, в том же качестве лирики Ингольда и других молодых поэтов сказывается, вероятно, и известная скованность ее авторов, не всегда еще способных к подлинной свободе поэтической мысли. В ряде случаев итог стихотворения у Феликса Ингольда можно свести к простому уподоблению, не несущему в себе поэтического заряда (например, фотография — это воспоминание в малом формате). Тогда связь с предметом ощущается как путы, которые мешают поэту освободиться — сказать нечто более весомое и значительное. К счастью, в большинстве стихотворений сборника предметность не мешает глубине содержания, а естественно сочетается с ней. И тогда поэтическая живопись Ингольда — короткие (как и все в книге) стихи о Моцарте, о черных птицах на белом снегу, о природе поэзии — оказывается не только строгой, ясной и графически четкой, но и несущей большой смысл.

Н. ПАВЛОВА

ТЫ ЧЕЛОВЕК, И НИЧТО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ТЕБЕ НЕ ЧУЖДО

Georges Perec. Un homme qui dort. Paris, Denoel, 1967.

Однажды Джонни не встал по фабричному гудку. С шести лет он вставал по гудку до зари и возвращался в жалкую лачугу, когда солнце уже зашло. Никогда не ел досыта. Его уродливое, несоразмерное тело, покореженное недоеданием и непосильным трудом, стало придатком машины. Ритм и темп машины вошли в его хилые, ловкие руки, в механические движения его пальцев. Но однажды утром в нем проснулся человек. Тело и мозг человека взбунтовались против машины. И он не встал по фабричному гудку. Он ушел из лачуги. Он порвал жесткую нить социального существования, и впервые мир — дерево с его зеленью, солнце, звезды, все, без чего человек не может,— открылся ему. И тогда, раздвинув тяжелые двери товарного вагона, он предался Дороге.

...Однажды в слишком жаркий майский день, когда в шестиметровой «комнате для прислуги» под раскаленной крышей многоэтажного парижского дома было нечем дышать, он задремал над книгой Рэймона Арона «Лекции об индустриальном обществе». Книга осталась открытой. Три пары носков мокли в розовом пластмассовом тазике. Недокуренная сигарета дымила в пепельнице. На этажерке остывала чашка недопитого кофе. Он не пошел на экзамен по социологии. Ни в этот, ни в последующие дни не встретился с обеспокоенными друзьями, не ответил на их записки, подсунутые под дверь, не появился в кафе, где его ждали привычные разговоры. Он погрузился в спячку. Дремотой забаррикадировал двери в мир.

Шестьдесят лет отделяют Джонни из рассказа Джека Лондона «Отступник» от безымянного героя повести Жоржа Перека «Человек, который спит». И хотя ни одно из этих произведений не посягает на то, чтоб быть суммой, итогом, всеобъемлющим портретом эпохи, в дистанции между ними — путь, пройденный в XX столетии буржуазной цивилизацией. И, соответственно, формами неприятия ее.

Элементарность, конкретность конфликта в рассказе Лондона кажется сегодня схематичной, наивной. Но в ее основе — ясность социальных противоречий, ясность непосредственных и бесспорных целей. Ясность классовой структуры общества. Эксплуатация детского труда, бедственное положение американского пролетариата увидены в рассказе извне, как нечто чудовищное, ненормальное, противоестественное. Эмоциональное напряжение создается между полюсами нормы (жизнь читателя или автора) и бездны (жизнь героя).

В «Человеке, который спит» нет этой контрастности. Нет рамки, отграничивающей мир персонажа от мира читателя. Перек изменяет традиционному для романа повествованию в первом или третьем лице. Он говорит герою «ты», сообщая тем самым рассказу интонацию интимной беседы, разговора с другом, на равных. Некий стереоэффект возникает здесь оттого, что описывая своему герою его самого объективно, даже, пожалуй, объективистски и в то же время неуловимо от него отделяясь, отстраняясь (ибо автору дано знание будущего, хоть он о нем и умалчивает), Перек создает дополнительное измерение. Звук идет из двух динамиков. Холодный перечень поступков, движений, впечатлений героя, к которому нарочито сведена обнаженная, ритмически организованная проза Перека, обретает лирическую объемность.

Однако это «ты» обращено не к одному только персонажу. Оно обращено и к читателю. Разумеется, далеко не каждого читателя Жоржа Перека тянет отступиться, плюнуть на все, махнуть рукой (впрочем, кто хоть однажды не ощутил поутру желания не открывать глаза, не начинать нового дня с его обрыдшими повторами?). Но опыт «человека, который спит» в той или иной мере затрагивает всех, кто думает, что можно уйти в себя, кто надеется отгородиться от времени равнодушием, укрыться от жизни с ее порой неразрешимыми проблемами и выставленными напоказ соблазнами в преднамеренном безразличии.

«Человек, который спит» — антитеза «Вещей»*. Жером и Сильвия — герои «Вещей» — были пленниками цивилизации изобилия. Они были рабами вожделеющих глаз, узниками комфорта, стереотипными жертвами материального экстаза. Их человеческой сущности не дано было пробиться сквозь твердую скорлупу эталонов благополучия, на которые равняется сегодня буржуазная Франция. «Человек, который спит» отказывается идти проштемпелеванной дорогой. Хватит с него того, что он был «достойным сыном своих родителей, отважным скаутом, хорошим учеником, который мог бы учиться еще лучше, другом детства, дальним родственником, бравым солдатом, бедным молодым человеком». Немного усилий — и он мог бы стать «работником среднего звена, дорогим коллегой. Хорошим мужем, хорошим отцом, хорошим гражданином. Ветераном». Среди достаточно разнообразной коллекции штампов — культурный человек, гурман, сердцевед, домосед, друг животных, орденоносец, страстный курильщик — он мог бы выбрать себе «натуру» по вкусу и по мерке. И его существование вошло бы в размеренный ритм нормы. Как то случилось с Жеромом и Сильвией. Но ему эта предначертанность свела скулы оскоминой. Он предпочитает быть «отсутствующей деталью головоломки». Он идет против всех прописей, он выходит из игры, он плюет в колодец, он отказывается быть кузнецом своего счастья, он не хочет ни мять, ни тереть свой калач.

Скорчившись на слишком коротком диванчике, он дремлет в жаркой и тесной комнате для прислуги, где в розовом пластмассовом тазике мокнут шесть носков. Он часами глядит в потолок, сопрягая трещины и пятна. Он опускает веки и следит за превращением светового квадрата, отдаленно напоминающего окно. Он тупо раскладывает все тот же пасьянс. Он бесцельно бродит по улицам. Он отрицает какую бы то ни было иерархию ценностей. Все для него равно. Ко всему он равно безразличен. «Не то чтобы бесчувствен, но нейтрален». Его равно влечет «вода и камень, жар и холод». «Для тебя не существовало ничего,— повествует Перек,— кроме твоего шага и твоего взгляда, который падал и скользил, не различая ни красоты, ни уродства, ни обычного, ни поразительного, ничего не удерживая, кроме комбинаций форм и световых пятен, которые непрерывно складывались и распадались повсюду — в твоем глазу, на потолке, у твоих ног, на небе, в твоем треснутом зеркале, на воде, на камне, в толпе».

Если в «Вещах» материальный мир ослеплял разнообразием, если каждая малость поражала индивидуальностью, подчеркивая тем самым обезличенность человека, к ней вожделеющего, то в «Человеке, который спит» равнодушный глаз сухо фиксирует самое общее: «Площади, улицы, скверы и бульвары, деревья и решетки, мужчины и женщины, дети и собаки, переходы, пробки, машины и витрины, здания, фасады, колонны, капители, стоки, тротуары, плитки мостовой, блестящие под моросящим дождем, серые, или почти красные, или почти белые, или почти черные, или почти синие, тишина, клаксоны, грохот, вокзальные толпы, магазины, бульвары, улицы, черные от народа, набережные, черные от народа, пустынные улицы августовских воскресений, утра, вечера, ночи, рассветы и сумерки».

Способность существовать бесцельно — абсолютная ненаправленность, абсолютная свобода неодушевленного мира, тошнотную зависть вызывавшая у сартровского Рокантена,— как бы достигнута, обретена этим анонимным прозябанием, затерянностью в толпе большого города. «Человек, который спит» свободен. Он «свободен как корова, как устрица, как крыса». В самом деле свободен?

«Но крысы не пытаются часами уснуть. Но крысы не пробуждаются внезапно, в холодном поту, охваченные паникой. Но крысам не снятся сны. А что можешь ты поделать со снами?»

И «человеку, который спит» приходится расстаться с иллюзией, что добровольно избранное отшельничество — сила. Ему приходится обнаружить, что связи с людьми, порванные им, регенерируют, пусть в иной, странной, форме. Как он ни анонимен, а его знают — с ним здороваются, ему улыбаются, с ним заговаривают официантки и кассирши в кино, пьяницы за стойкой бистро, проститутки, бродяги. Он ушел из мира действующих, но попал не на необитаемый остров — в мир таких же, как он, чудаков, отверженных, изгоев. Одиночество начинает тяготить его. Шаги соседа за стеной, его покашливание, стук открываемого и закрываемого ящика стола, позвякивание чайника — все эти звуки, обличающие человеческое присутствие, приобретают завораживающую силу, приковывают его внимание, сосредоточивают на себе его мысли. Весомость человеческого присутствия. Отдельность, изолированность, равнодушие «человека, который спит» — мнимы. Это самообман. Это самооправдание пассивности. И наступает «конец игре, великому празднику, лживому опьянению приостановленной жизни. Мир не сдвинулся, и ты не переменился. Безразличие не сделало тебя отличным от других».

Перек вступает в бой с мифами героизированного одиночества. Он призывает своего героя, своего друга, забыть о Робинзоне, о Рокантене, о Мерсо, о Леверкюне. «Все это неправда, не верь им, не верь мученикам, героям, авантюристам». Он отказывает Чужому в праве на трагедию, возвращая его в толпу себе подобных. Смешна любая патетика, любая экзальтация. Экзистенциалистскому человеку, заброшенному в абсурдный, враждебный мир, где каждый живет и умирает в одиночку, Перек противополагает не героизм соборности, не отва-

---

* Роман Жоржа Перека «Вещи» был опубликован в «Иностранной литературе» № 2. 1967 г.

гу часового Империи, не волю авиатора, помнящего о своем долге и потому одолевающего смерть («самое нелепое насекомое с такой же энергией борется за жизнь»,— спорит он со знаменитым эпизодом «Земли людей»), но будничную прозу совместного существования. Общие ожидания и общие страхи.

«Вещи» и «Человек, который спит» — дилогия о рядовом французе шестидесятых годов XX века. О маленьком человеке, которому необходимо определиться в новых исторических условиях, при том что социальные конфликты как никогда мистифицированы, замаскированы, как никогда дематериализованы. Не следует обманываться: если в отступничестве «человека, который спит» и нет прямого классового адреса, обозначенного в рассказе Лондона, история его неосуществившегося бегства — история общественного сознания. Приговор попытке самоотчуждения как форме протеста против социального отчуждения. И если на Жероме и Сильвии Перек ставит крест, если поезд, в вагоне-ресторане которого они расположились со всеми удобствами, явно направляется в тупик, то своего нового героя автор покидает на перекрестке, в толпе, переживающим дождь вместе с другими. *ВМЕСТЕ С ДРУГИМИ*. Всего лишь дождь, но вместе с другими.

Интересно, превратится ли дилогия Жоржа Перека в трилогию?

Л. ЗОНИНА

ИЗ МЕСЯЦА В МЕСЯЦ

АНГЛИЯ

«ДЕРЕВО В ОГНЕ»

В поле зрения литературных критиков Англии находится новый роман Алана Силлитоу «Дерево в огне». Это — вторая часть трилогии, которую открывает роман «Смерть Уильяма Постерса». В нем читатель впервые познакомился с Фрэнком Доули и Альбертом Хэндли, а также с жизненными проблемами, которые стоят перед ними. По мнению рецензента газеты «Морнинг стар» Эдди Вудса, у них много общего с Артуром Ситоном — молодым рабочим, героем романа Силлитоу «В субботу вечером и в воскресенье утром». «С Артуром Ситоном,— пишет Вудс,— их роднит нетерпимое отношение к социальной несправедливости, классовое самосознание, недовольство медленными темпами перемен в окружающем их обществе».

Фрэнк и Альберт продолжают оставаться в центре внимания автора и в романе «Дерево в огне». Фрэнк отправляется в Алжир, чтобы бороться там вместе с силами Национального фронта освобождения за независимость этой страны. Альберт, хоть и разделяет устремления Фрэнка, не решается последовать его примеру...

Основная идея книги, по мнению Вудса,— неудовлетворенность героев нынешним положением дел в английском обществе, стремление к революционному преобразованию мира. Такая позиция автора вызвала раздражение буржуазной критики. Так, рецензент еженедельника «Обзёрвер» откровенно сетует на то, что «Силлитоу продолжает безоговорочно придерживаться той идеи, что революция — единственный путь духовного прогресса общества», а рецензент «Санди таймс» в свою очередь выражает недовольство тем, что автор озабочен социальными проблемами сегодняшней Англии и что его герои стремятся что-то изменить.

В интервью корреспондентам газет «Морнинг стар» и «Дейли экспресс» Силлитоу рассказал, что он отправляется за границу для того, чтобы вдали от повседневных дел начать работу над последним томом трилогии.

ЭКРАНИЗАЦИЯ РОМАНА ТОМАСА ХАРДИ

С большим успехом прошел по экранам страны фильм «Вдали от безумствующей толпы», по одноименному роману Томаса Харди, написанному в 1874 году. «Редкий случай, когда фильм так же хорош, как и роман»,—писал о нем обозреватель газеты «Морнинг стар». Успех фильма, поставленного Джоном Шле-

---

Джули Кристи и Алан Бейтс в фильме «Вдали от безумствующей толпы».

(Газета «Морнинг стар»)

зингером по роману одного из наиболее почитаемых в стране писателей, отметили обозреватели газеты «Таймс» и еженедельников «Обзёрвер» и «Санди таймс».

Главные роли — Бетшебы и Габриэля Оука — исполняют известные актеры Джули Кристи и Алан Бейтс.

В связи с выходом на экраны фильма «Вдали от безумствующей толпы» Кей Бошан на страницах «Морнинг стар» вкратце напомнила историю выхода в свет этого романа Харди. «Известно,— писала она,— что Харди работал архитектором и первые его литературные выступления успеха не имели. Роман «Вдали от безумствующей толпы» был вначале опубликован по частям в журнале «Корнхилл мэгэзин», причем под псевдонимом, чтобы в случае неудачи это не повредило Харди в продвижении по службе. Однако в противоположность его ранним опусам роман этот имел быстрый успех. Он был вскоре издан отдельной книгой, на титуле которой стояла подлинная фамилия автора, и в течение года был переиздан семь раз. Это дало Харди значительные средства, и с этого времени он целиком посвятил себя писательскому труду. Ему было тогда тридцать четыре года».

«Ремонт лодок» — гравюра популярного болгарского графика Веселина Стайкова. Репродукция заимствована из болгарского журнала «Изкуство».

БОЛГАРИЯ

ГОРЬКИЙ И БОЛГАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Произведения Максима Горького впервые появились в Болгарии в 1896 году, а двумя годами позднее в стране вышли два тома «Очерков и рассказов» Горького, быстро завоевавших популярность, пишет обозреватель газеты «Народна култура». За короткое время Горький стал самым любимым автором болгарских читателей.

«С развитием Горького как писателя в духе социалистического реализма, особенно после создания его романа «Мать», его влияние на трудовой народ у нас еще более усиливается,— продолжает обозреватель.— Он становится подлинным властителем дум всех честных тружеников.

Не будет преувеличением сказать, что Максим Горький также и наш писатель, писатель болгарского рабочего класса, крестьянства и трудовой интеллигенции. Он активно воздействовал на все духовное развитие нашего народа с начала XX века и до наших дней... Целые поколения болгар воспитывались на его литературных образах, впитывали его идеи. Даже в самые тяжелые годы монархо-фашистской диктатуры не затихало слово Горького, напротив — оно звучало как набат... Вместе с Ботевым и Смирненским Горький продолжает быть нашим бессменным учителем и товарищем, его книги остаются для нас революционным призывом и оружием».

Горький поддерживал личный контакт с болгарскими писателями — Петко Тодоровым, Антоном Страшимировым и другими, пишет обозреватель. После Лейпцигского процесса началась его дружба с Георгием Димитровым.

Плодотворное влияние Горького испытали на себе многие болгарские писатели, отмечает обозреватель. Среди них — Димитр Полянов, Георгий Райчев, Йордан Йовков, Елин Пелин.

«После Октябрьской революции Горький становится образцом партийного художника для всех наших писателей с марксистским мировоззрением, и они сознательно обращаются к его творчеству,— продолжает обозреватель.— Влияние это заметно в творчестве Христо Смирненского, бессмертного певца болгарской пролетарской революции... Постепенно влияние Горького распространяется и на других наших писателей—Людмила Стоянова, Георгия Караславова, Крума Кюлявкова, Орлина Василева, Христо Радевского, Николу Вапцарова и других».

Любовь болгарского народа к Горькому и чувство благодарности к нему, пишет в заключение обозреватель, пожалуй, полнее всего выразил Никола Вапцаров в стихотворении «Горький».

«ВСТРЕЧИ С БОЛГАРИЕЙ»

В Софии вышел необычный сборник под названием «Встречи с Болгарией». 70 поэтов и 27 прозаиков — советские писатели — рассказывают в нем о своих

впечатлениях о Болгарии и болгарском народе.

«Мы ждали эту книгу, как письмо от близкого человека, как подарок от него, убеждающий нас в том, что мы по-прежнему в его сердце, что он любит нас так же, как любим его мы»,— писала рецензент еженедельника «Литературен фронт» Наташа Монолова.

Трагические события сентябрьского восстания 1923 года, героическая борьба Георгия Димитрова против фашизма на процессе в Лейпциге, историческое восстание 9 сентября 1944 года, боевое сотрудничество в деле разгрома гитлеровской Германии, социалистическое строительство — все это и многие другие темы нашли в свое время отражение в произведениях советской литературы, и теперь эти произведения в отрывках или целиком вошли в сборник.

В нем представлены поэмы П. Антокольского и Д. Бедного, стихи М. Светлова, С. Кирсанова, О. Шестинского, П. Тычины, М. Рыльского, П. Хузангая, С. Рустама, повести С. Голубова и К. Коничева, пьеса Л. Компаниеца и Л. Кронфельда и др.

По словам Наташи Моноловой, общее для них всех— большая любовь к Болгарии и болгарам. Даже в тех путевых заметках и очерках, которые носят явные следы беглого туристического знакомства со страной, неизменно ощущается не только интерес к Болгарии, но и чувство симпатии и любви. Выражение этого чувства у авторов сборника — не просто любезность гостей по отношению к хозяевам: советские писатели находят большое сходство между своей родиной и Болгарией.

Этот мотив звучит в таких стихах, как «Январь» В. Соколова, «Мы близкие и родные» М. Саркисяна, «Братство» Н. Ахмедова, в стихах Н. Гилевича, Р. Гамзатова и др. Болгарская критика считает «знаменательным, что русский и кавказец, белорус и украинец сравнивают родную землю с Болгарией, родные горы — с Балканами, свой народ — с болгарским народом».

ГДР

ПАМЯТИ КУРТА БАРТЕЛЯ

Не стало Курта Бартеля— видного поэта и общественного деятеля, которого многие читатели на родине и за рубежом знали под псевдонимом Куба.

«Он подарил свой поэтический талант рабочему классу, из среды которого вышел,— сказано в некрологе «Культурбунда».— Его искусство было оружием в борьбе против империалистов и милитаристов».

«Творчество Кубы — пример того, как пишущий рабочий стал известным писателем, прокладывающим новые пути нашей социалистической литературе,— говорится в некрологе министерства культуры.— Мы благодарны поэту за его песни борьбы, получившие широкое распространение среди нашей молодежи».

«Своей «Поэмой о человеке» Куба помог воспитать целое поколение в духе социализма. Это был писатель, тесно связанный с социалистической действительностью», — такими словами память Кубы почтил ЦК СЕПГ.

В траурной речи член ЦК СЕПГ Гарри Тыш сказал: «Главными чертами творчества Кубы были оптимизм, жизнеутверждение, призыв к борьбе».

В одном из стихотворений болгарского поэта Христо Смирненского, посвященном немецким революционерам и в свое время переведенном Кубой, есть строки: «Такое сердце нельзя похоронить, вечный покой не для него». Эти слова применимы и к самому Курту Бартелю.

«НЕОБЫЧАЙНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ АЛОИЗА ФИНГЕРЛЕЙНА»

Под таким названием Театр имени Максима Горького показал во время XI Берлинского театрального фестиваля премьеру новой пьесы Райнера Керндля (о Керндле см. «Иностранную литературу» № 12, 1963 и № 9, 1966).

Алоиз Фингерлейн верил нацистам. Когда его семье, семье немецких крестьян, с незапамятных времен живших в Польше, во время оккупации нацисты отдали польский хутор, до Алоиза не сразу дошло, что им отдали имущество, отнятое у поляков. Постепенно Алоиз пришел к убеждению, что он должен бороться против нацистов. Он присоединился к польскому подполью, при-

Сцена из спектакля «Необычайное путешествие Алоиза Фингерлейна» в Театре имени М. Горького.
(Газета «Берлинер цейтунг»)

нимал участие в освободительной борьбе польского народа, в восстании варшавского гетто. После освобождения Польши Алоиз попал в союзнический лагерь для немецких военнопленных. Скитания на Западе на многое раскрыли глаза Алоизу, он постепенно начал понимать, что его место в Восточной Германии. Свой дом и новую семью Алоиз нашел в Одербрухе, на востоке Германии.

«Мы не боимся за дальнейший жизненный путь Алоиза»,— писал обозреватель еженедельника «Зоннтаг».

«Добрый человек в Одербрухе» — так назвал свою рецензию на пьесу Кернлля профессор Шумахер в газете «Берлинер цейтунг». «В Одербрухе герой Кернлля постигает простую истину— для того, чтобы быть добрым и делать добро, нужно жить в справедливом обществе и служить этому обществу... Кернлю удается,—продолжал Шумахер,— через описание жизненного пути своего героя показать исторические пути двух наций — поляков и немцев».

ФРГ

НА СЦЕНЕ — ИСТОРИЯ

На 20 марта 1968 года назначена премьера новой пьесы Петера Вейса в городском театре Франкфурта-на-Майне.

«В названии пьесы,—пишет рецензент журнала «Шпигель»,— сказано решительно все о ее содержании: «Беседа о предыстории и ходе затяжной освободительной войны во Вьетнаме, как пример необходимости вооруженной борьбы угнетенных против угнетателей, а также обсуждение попыток Соединенных Штатов Америки уничтожить основы революции».

По словам Вейса, его «новая пьеса — исторический обзор на документальной основе, причем фабулу в ней заменяет сам исторический процесс». Этот процесс показан, начиная с 1500 г. до н. э. и кончая первой бомбардировкой Северного Вьетнама авиацией США летом 1964 года.

«В первом акте,— пишет рецензент,— автор начинает повествование с легендарной старины вьетнамского народа, ведет его через эпохи захватов китайскими императорами, французской колонизации и японской оккупации до дня провозглашения Демократической Республики Вьетнам в сентябре 1945 года. Сцена представляет собой как бы географическую карту Вьетнама: направо в глубине — Китай, слева, ближе к зрителю,— Лаос, у рампы—юг страны. Пятнадцать актеров — в том числе две женщины — изображают в быстро чередующихся пантомимах битвы и другие исторические события. Второе действие начинается с поражения французских колонизаторов под Дьен-Бьен-фу».

Петер Вейс, по словам рецензента, обращает внимание зрителей на тот факт, что США на три четверти финансировали военные действия Франции во Вьетнаме, а также оказывали ей тайную военную помощь. Петер Вейс показывает эту тайную войну главным образом в центрах ее планирования — американских штабах. На сцене за круглым столом произносят речи политические деятели Запада, которые несут ответственность перед историей за страдания Вьетнама — Мендес Франс, Черчилль, Кеннеди, Джонсон и другие.

Как сообщает печать, драматург работал над пьесой более трех лет. Франкфуртское издательство «Зуркамп» подготовило текст пьесы к выпуску отдельной книжкой.

«ИЗВЕСТИЯ ИЗ ГЕРМАНИИ»

Впервые в Западной Германии издан сборник произведений писателей ГДР. Книгу под названием «Известия из Германии», составленную Гильдегард Бреннер, выпустило издательство «Лединг-Ровольт». В сборник включены рассказы и отрывки из романов и повестей Бруно Апица, Иоганнеса Бобровского, Кристы Вольф, Германа Канта, Эрика Нейча, Гюнтера де Бруина, Гельмута Гауптмана, Фрица Рудольфа Фриза, Франца Фюмана, Стефана Хермлина и Рольфа Шнейдера, отрывки из пьес Гельмута Байерля, Гартмута Ланге и Гейнера Мюллера, стихи Пауля Винса, Фридемана Бергера, Гейнца Калау, Гюнтера Кунерта, Райнера Кунце, Уве Гресмана и Ганса Цибулки.

Приветствуя появление первой антологии писателей ГДР, рецензент западногерманской газеты «Дейче фольксцейтунг» пишет: «...Эта книга убедительно показывает, что литературу ГДР надо принимать всерьез!»

ГРЕЦИЯ

ФИЛЬМЫ В ИЗГНАНИИ

«Иностранная литература» уже сообщала (см. № 10, 1967) о греческих деятелях культуры, находящихся в эмиграции. В последнее время французская печать сообщает о греческих кинематографистах и их фильмах, которые случайно оказались за рубежом в момент военного переворота в Греции. В частности, газеты пишут о режиссере Михалисе Какояннисе и его антивоенном фильме «В тот день, когда рыбы...», а также о молодом деятеле кино Роберте Мантулисе, создавшем ленту под названием «Лицом к лицу» (демонстрировалась на V Международном кинофестивале в Москве). Фильмы эти ныне запрещены военной хунтой.

Действие последнего фильма Михалиса Какояннниса (советские зрители знакомы с его фильмом «Электра») происходит на греческом острове Карос в 1972 году. Над островом терпит аварию американский военный самолет. Летчики попадают в самую пустынную часть острова и не могут наладить радиосвязь. Во время аварии они

Кадр из фильма Какоянниса «В тот день, когда рыбы...»
(Газета «Юманите»)

успели спустить на парашютах две атомные бомбы и ящик с таинственным содержимым. Для поисков этих опасных предметов Пентагон посылает на Карос своих агентов под видом туристов. Жители Кароса в восторге от того, что их всеми забытый остров наконец-то привлек к себе внимание, тем более что следом за мнимыми туристами на остров прибывают настоящие туристы и археологи из разных стран. Они устраивают на Каросе туристический клуб, где происходит непрерывное празднество, все веселятся и танцуют в экстравагантных костюмах, ничего не подозревая об атомной опасности...

Микис Теодоракис написал для этого фильма веселую музыку, которая удачно контрастирует с атмосферой нависшей над всеми угрозы.

В беседе с корреспондентом газеты «Юманите» Михалис Какояннис сказал о своем фильме:

— Это не комедия, не фарс и не трагедия. Просто реальность... В моем фильме с военным самолетом случается то же, что произошло в Паломаресе. Он теряет две бомбы и один таинственный предмет. Одни пугаются, другие ведут страусову политику, а некоторые смеются по поводу этого инцидента, забавляются происшедшим и даже извлекают из него выгоду...

— Считаете ли вы, что с помощью кино можно както предупредить людей об опасности? — спросил корреспондент «Юманите».

— Художник всегда, независимо от избираемых им изобразительных средств, в кино или в другом виде искусства, стремится заставить своих современников прямо взглянуть в глаза правде, которую он раскрывает, наблюдая за тем, как живет мир. Искусство для этого и существует, в особенности кино...— ответил Михалис Какояннис.

Фильм Роберта Мантулиса «Лицом к лицу» с успехом шел в Греции до прихода к власти военной хунты. В интервью еженедельнику «Франс нувель» Мантулис сказал:

— Идея моего фильма, в котором я предупреждал тех, кто относился равнодушно к угрозе полного уничтожения демократии в нашей стране, была хорошо понята в Греции, в особенности молодежью. Фильм заканчивается словами одного из действующих лиц: «Говорите потише, нас могут услышать». Эту фразу за последние тридцать лет неоднократно произносили многие мои соотечественники. Опасность была очевидна. Но, разумеется, я не мог предвидеть, что все произойдет так скоро.

ЗАМБИЯ

СОЗДАНО ОБЩЕСТВО ДЕЯТЕЛЕЙ КУЛЬТУРЫ

В столице Замбии Лусаке недавно создано общество деятелей культуры «Мпала криэйтив сосайети». Оно имеет целью способствовать сближению деятелей культуры, работающих в области литературы, искусства, музыки, истории, философии. Общество будет развивать контакты с зарубежными странами. Организация лекций, дискуссий, экскурсий, сбор материалов, имеющих отношение к культуре, во всех районах Замбии, публикация литературных произведений и исторических работ, запись национальной музыки — такова программа деятельности общества. Оно будет выпускать журнал «Сокровища Африки» и ежегодное «Замбийское литературное обозрение».

ИНДИЯ

ВЕЛИКИЙ ОКТЯБРЬ И ИНДИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

«Влияние идей социализма и Октябрьской революции на индийскую литературу» — такова была тема двухдневного семинара, организованного в Дели Ассоциацией прогрессивных писателей Индии. В работе семинара приняли участие гости из многих стран, в том числе из Советского Союза.

С обзором бенгальской литературы за несколько десятилетий выступил один из основателей Ассоциации, писатель-историк Хирендранатх Мукерджи.

«Великий Октябрь,— заявил в своей речи известный писатель Саджад Захир,— оказал на нас идеологическое, духовное и интеллектуальное влияние. Он в значительной степени определил пути нашего культурного прогресса и оказался чуть ли не основной движущей силой развития национальных литератур и театра Индии».

Роли литератора в идеологической борьбе посвятил свое выступление видный критик, пишущий на хинди, Манматхнатх Гупта. Честный писатель не может прикрываться маской «нейтральности», не имеет права быть в стороне от политики, сказал критик. «Нельзя оставаться нейтральным, когда сотни тысяч людей умирают с голода. Долг писателя — повседневно, каждой своей строчкой разоблачать все реакционное, что до сих пор мешает развитию индийского общества».

Об активизации в стране реакционных сил и опасности их влияния на национальную литературу говорил перед собравшимися редактор литературного журнала «Мнение» Намвар Сингх.

Идеи социализма и творчество литераторов, пишущих на малаялам,— такова была тема выступления известного критика М. С. Девдаса. Докладчик на примерах показал, как глубоко социалистические идеи проникли в индийскую журналистику, чему «в значительной степени способствовала борьба советского народа против фашизма».

«Под влиянием идей социализма индийская литература намного расширила свой кругозор,—заявил критик Мохаммед Хасан.— Индийские писатели научились рассматривать исторические события как нечто динамическое, научились понимать взаимозависимость между объективным и субъективным. Это наделило нашу национальную литературу огромной силой, вдохновило ее и поставило на службу активной борьбе за независимость, социальную справедливость и интернационализм».

В дискуссии приняли также участие Сардар Джафри, Рамеш Гяур и другие видные писатели.

УСПЕХ СОВЕТСКОЙ ВЫСТАВКИ

Выставка «Советская графика и плакат», успешно проходившая недавно в Дели, отмечена индийской прессой как значительное событие в культурной жизни столицы. На выставке были представлены работы около ста советских художников разных поколений.

«Патриотизм и гуманизм, неизменный интерес к жизни людей, к современникам, верность традициям народного творчества в сочетании с новой техникой, богатство декоративных деталей и красок, особенно в искусстве плаката,— таковы основные черты советской графики»,— писал о выставке корреспондент газеты «Индиан экспресс».

«Экспонированные работы, отобранные с тонким вкусом и знанием дела, наделены огромной жизнеутверждающей силой, которая столь характерна для современного советского искусства в целом»,— заявил рецензент индийской газеты «Стейтсмен».

Выставка «Советская графика и плакат» будет показана и в других городах Индии.

ИРАК

ЗА ВОЗВРАЩЕНИЕ АЛЬ-ДЖАВАХИРИ

Как сообщает печать, группа видных представителей иракской общественности обратилась к правительству с просьбой дать разрешение на возвращение в Ирак крупнейшему иракскому поэту, члену Всемирного Совета Мира Мухаммеду Махди аль-Джавахири, который был вынужден покинуть родину в 1961 году и ныне живет в одной из социалистических стран Европы.

Как известно, иракские власти разрешили вернуться на родину видному режиссеру и драматургу Юсуфу аль-Ани, высланному из страны в начале 60-х годов прежним правительством.

«Земледелец» — так называется фильм одного из ведущих индийских режиссеров Мринала Сена. Сценарий написан Бималом Каром по одноименному роману известного писателя Калинди Чаран Паниграхи. Книга была награждена премией Литературной академии Индии и переведена на 14 языков страны. Фильм удостоен государственной премии — Серебряной медали президента. Индийская пресса единодушно отмечает блестящую режиссуру и великолепную игру всего коллектива, состоящего в основном из непрофессиональных актеров. На снимке: актеры Прасанта и Суджата в фильме «Земледелец».

(Журнал «Филмфэр»)

ПАРИЗЕ О ВЬЕТНАМЕ

Автор известного советскому читателю романа «Хозяин» (опубликован в «Иностранной литературе» № 8, 1966) писатель Гоффредо Паризе выпустил в издательстве Фельтринелли небольшую книжку, называющуюся «Кое-что о Вьетнаме». В нее вошли статьи писателя, публиковавшиеся весной 1967 года в еженедельнике «Экспрессо», о войне во Вьетнаме. «Более потрясающую книгу трудно найти во всей Италии»,— пишет автор рецензии в литературном приложении к газете «Паэзе сера».

Паризе пока что единственный итальянский писатель, побывавший во Вьетнаме. Он рассказывает о вьетнамской трагедии, как очевидец. Писатель изображает не только ужасы войны, но и те страшные последствия, которые она принесла населению Южного Вьетнама, где хозяйничают американцы, отмечается в рецензии. Писатель разоблачает бесчеловечность войны, которую ведут американские войска против вьетнамского народа, рассказывает о варварских бомбардировках мирных селений, об огненных валах напалма, об отравляющих газах, применяемых «цивилизованными варварами» из США.

«Излишне говорить, на чьей стороне симпатии Паризе»,— так заканчивает автор свою короткую рецензию.

НА ИТАЛЬЯНСКОЙ СЦЕНЕ

Популярный итальянский драматург Эдуардо Де Филиппо почти ежегодно выносит на суд зрителей и критики новую пьесу. На состоявшемся в Венеции традиционном «фестивале прозы» была показана новая работа Де Филиппо — комедия «Договор».

Действие новой пьесы Де Филиппо происходит в деревне. Нищета, невежество, неграмотность и полное бесправие крестьян создают благоприятную почву для махинаций разного рода жуликов и проходимцев. Герой комедии — землевладелец Джеронта Себецио — в тяжбе со своими родственниками лишается права на владение землей. Тогда он выдает себя за чудотворца, обладающего способностью воскрешать мертвых, и добивается того, что крестьяне и батраки отдают ему последние гроши...

Как и все пьесы Эдуардо Де Филиппо, комедия «Договор» имеет социальную основу. «В обществе, где расчеты с богом производятся не в церкви, а в банке, такая пьеса несомненно злободневна,—пишет театральный критик газеты «Паэзе сера» Альфредо Ореккио.— Тысячи таких «героев» обманывают и безнаказанно грабят бедных и бесправных людей, особенно на итальянском юге, где до сих пор процветают феодальные отношения». Новая пьеса Эдуардо Де Филиппо, отмечает критик, демонстрирует новые стороны многогранного таланта всемирно известного драматурга.

Спектакль, показанный в венецианском театре «Фениче», поставлен самим Эдуардо Де Филиппо. Печать отмечает, что успеху пьесы во многом способствовало прекрасное сценическое оформление: декорации и костюмы выполнены по рисункам и эскизам известного художника Ренато Гуттузо.

* * *

«За свободу греческого народа!»— так называется спектакль, сыгранный на сцене римского театра «Квирино» драматической труппой, возглавляемой известным актером Тино Буаццелли. Этот спектакль, по отзывам критиков, представляет собой инсценировку фрагментов из произведений классических и современных авторов, объединенных темой борьбы народов за свободу, против тирании. Наряду с отрывками из трагедий древнегреческих авторов — Аристофана, Эсхила, Еврипида — звучали стихи и проза новых греческих поэтов и писателей, а также Шекспира, Неруды, Элюара.

Новое издание бессмертной книги Коллоди «Приключения Пиноккио», выпущенное одним миланским издательством, иллюстрировано рисунками, выполненными художником Пьеро Пиччинелли в «современной манере». Как видно на фотографии, воспроизводящей одну из иллюстраций Пиччинелли, Пиноккио изображен типичным итальянским модником — «капеллоне»,— длинноволосым подростком, а маленькая фея — «девочка с голубыми волосами» — тоже современной девушкой. Если книга Коллоди не утратит своего очарования и будет так же увлекать современных итальянских детей, как и 30—40 лет назад, несмотря на то, что знаменитый Буратино лишился привычного облика — островерхого красного колпака и курточки с бантом, а фея появилась в мини-юбке, шутят итальянские газетчики, значит, это действительно великое произведение.

(Еженедельник «Паэзе сера либри»)

Перед началом спектакля Буаццелли заявил представителям печати: «Моральный долг художника — быть везде, где дело идет о защите свободы». В ходе этого вечера, вылившегося во взволнованную манифестацию солидарности с греческим народом и протеста против «режима полковников», выступили бывший президент Италии видный антифашистский деятель Ферруччо Парри и сенатор Туллия Карреттони. Про-

грессивный кинорежиссер Уго Грегоретти рассказал о своем намерении поставить фильм о «черных полковниках» и дворе. Это будет сатирический фильм, по образцу чаплинского «Диктатора». Высмеивать фашизм, сказал Грегоретти, это один из способов борьбы с ним.

Сборы от спектакля переданы в фонд помощи греческим политическим ссыльным и заключенным.

СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ ПО ТЕЛЕВИДЕНИЮ

Итальянское телевидение опубликовало в печати данные, свидетельствующие о большом интересе телезрителей к советским кинофильмам, поставленным в 1956—1961 гг. и до сих пор оставшимся почти неизвестными итальянцам. В результате опроса телезрителей выяснилось, что по индексу, характеризующему степень удовлетворенности телепередачей, советские фильмы намного опередили все другие циклы и рубрики передач римского телевидения. Так, «Баллада о солдате» получила самый высокий индекс из всего показанного в тот месяц на экране телевизоров—84, «Летят журавли»—82. Немного ниже индексы фильмов «Сорок первый», «Мир входящему» и «Чистое небо» — соответственно 73, 71 и 70. Более низкий индекс получил фильм «Неотправленное письмо».

Если взять для сравнения максимальные индексы других передач, то даже самые «завлекательные» голливудские фильмы — эстрадные ревю и шпионские ленты — имели индексы не выше 62—68. Каждый из советских фильмов согласно официальным данным смотрело 15—16 миллионов итальянских телезрителей.

ЛИВАН

«АТ-ТАРИК» О ВЕЛИКОМ ОКТЯБРЕ

Орган ливанских борцов за мир, общественно-литературный журнал «Ат-Тарик» выпустил специальный номер о Великой Октябрьской социалистической революции. В номере, объем которого значительно превышает обычный, помещены статьи и репортажи многих ливанских писателей и журналистов. Они рассказывают об огромных достижениях первой страны социализма в различных областях жизни: в экономике, в искусстве и литературе, в культурном строительстве.

По словам обозревателя газеты «Аль-Ахбар», в номере ярко показано историческое значение Октября как поворотного пункта в истории всего мира.

ПОЛЬША

«НАМ НЕ ДЕРЕВО НУЖНО, А КАМЕНЬ»

Печать сообщает об окончании Общепольского фестиваля русской и советской драматургии, который был посвящен юбилею Октября и длился несколько месяцев. В числе заключительных спектаклей была показана пьеса Бориса Лавренева «Разлом», поставленная Театром им. Ярача из Лодзи. Роль капитана Берсенева исполнял Феликс Жуковский—режиссер-постановщик этого спектакля.

Внимание критиков привлек спектакль варшавского Польского театра «Нам не дерево нужно, а камень», который представляет собой инсценировку отрывков из поэм Сергея Есенина «Пугачев» в переводе Владислава Броневского и «Страна негодяев» в переводе Северина Полляка, а также некоторых стихотворений поэта.

Поэма «Пугачев» инсценируется в Польше уже не в первый раз. Перед войной она была поставлена силами студентов в Государственном институте театрального искусства в Варшаве. В Народной Польше поэму инсценировал известный режиссер Вильям Хожица в Торуни и Познани.

Режиссер нынешнего спектакля — Эва Бонацкая. «Передо мной стояла нелегкая

МЕКСИКА

Во многих странах Латинской Америки и Европы побывала художественная выставка «Мексиканская живопись за сто лет». Десятки тысяч людей смогли увидеть картины и графику художников Давида Альфаро Сикейроса, Хосе Клементе Ороско, Диего Риверы, Альберто Хиронельи, Рамона Сано, Роберто Монтенегро, Руфино Тамахо и других. На нашем снимке: «Автопортрет» Давида Альфаро Сикейроса, представленный на выставке.

(Газета «Унита»)

Эскиз костюма Пугачева работы Владислава Дашевского.

(Еженедельник «Культура»)

задача,— рассказала она представителям печати.— Литературный материал этих поэм необыкновенно труден, да и велика была ответственность за спектакль, который мы посвятили 50-летию Октябрьской революции».

Театральный обозреватель еженедельника «Культура» дает высокую оценку работе художника театра Владислава Дашевского, мастерство которого способствовало наиболее полной передаче есенинского текста на сцене.

КНИГИ МОЛОДЫХ ЛИТЕРАТОРОВ

Еженедельник «Культура» напечатал обзор книжных новинок, авторы которых — молодые польские литераторы. Книги эти вышли в разных городах Польши.

«Год 1967 не принес слишком оригинальных дебютов,—писал один из авторов обзора — Лотар Хербст.— Кое-кому из молодых литераторов недостает опыта, другие излишне поторопились. Однако есть три-четыре книжки, авторы которых вселяют надежду».

К этим последним Хербст относит Ежи Плюту, автора сборника рассказов «Полоса», и Юзефа Бялецкого, выпустившего сборник рассказов под названием «Мешок жизни». Оба они пишут о современности, о жизни людей своего поколения. Рецензент с большой симпатией говорит о рассказах Ежи Плюты, действие которых происходит в Силезии— промышленном сердце Польши. «Самые интересные его рассказы — те, сюжет которых почерпнут из богатой и полной перемен жизни современной Силезии»,— пишет Хербст. По его мнению, молодому автору удалось преодолеть свойственную многим начинающим литераторам узость в подходе к жизненным явлениям.

Оба сборника рассказов вышли во Вроцлаве, в издательстве «Оссолинеум». Многие из этих рассказов были первоначально напечатаны в журналах «Одра», «Тыгодник культуральны», в разных альманахах.

Еженедельник «Культура» отметил рецензией книгу рассказов под названием «Айол» молодого поэта Станислава Чича, выпущенную Литературным издательством в Кракове. Здесь же — статьи о двух книгах, вышедших в варшавском издательстве «Чительник». Первая из этих книг — небольшая повесть «Пассажи» Эмиля Бели, посвященная жизни учителя в прикарпатской деревне.

Имя второго автора — Анджея Твердохлиба — уже известно польским читателям по повести «Малые пункты». Ее героями были представители польской рабочей молодежи. Действие новой повести Твердохлиба «Звезда сезона» происходит в обстановке большого промышленного строительства, развернувшегося в одной из бывших захолустных деревень. Как отмечает рецензент Уршуля Гарбень, молодой писатель избрал для своей повести приключенческий сюжет: ее главный герой преследует шайку дельцов, которые занимаются махинациями с золотом.

«ДАНСИНГ В СТАВКЕ ГИТЛЕРА»

Кинорежиссер Ян Баторий занят в настоящее время экранизацией популярной среди польских и зарубежных читателей повести Анджея Брыхта «Дансинг в ставке Гитлера» (опубликована в «Иностранной литературе» № 3, 1967). Это уже не первый случай экранизации произведений Брыхта: кинорежиссер Ежи Зярник выпустил недавно на экран фильм под названием «Экскурсия в неизвестное» по рассказу писателя «Экскурсия в Аушвиц — Биркенау».

В интервью корреспонденту еженедельника «Фильм» Ян Баторий сказал, что произведения Брыхта «поддают-

Кадр из фильма «Дансинг в ставке Гитлера».

(Еженедельник «Фильм»)

ся экранизации, возможно, даже больше произведений других авторов, в то же время они не предлагают готовых решений для фильма, однако содержат конструктивные идеи, приемлемые для тех, кто берется за их экранизацию».

Корреспондент еженедельника попросил объяснить, чем вызваны некоторые различия между литературным первоисточником и сценарием фильма.

«Я — соавтор сценария,— ответил Ян Баторий,— и потому уже на этом этапе экранизации мог более свободно оперировать литературным материалом, изменять по своему усмотрению некоторые акценты. Я развил некоторые положения Брыхта, и мне кажется, что это — главное при экранизации «Дансинга в ставке Гитлера».

Главный герой предстает в фильме несколько иным, чем в книге. Я наделяю его определенным опытом, изображаю менее типичным представителем современной молодежи. С этим связано и отступление от хронологической последовательности, в которой события развиваются в повести.

В фильме заняты: в роли немца — известный актер Анджей Лапицкий, в ролях Вальдека и Анки — молодые актеры Ольгерд Лукашевич и Майя Водецкая.

РУМЫНИЯ

В Бухаресте состоялась первая выставка молодого румынского художника Иона Григоре. По словам критика журнала «Флакэра», полотна Григоре «необыкновенно поэтичны и полны традиционного народного лиризма». Герои картин Григоре — простые люди, чаще всего крестьяне, художник изображает их в труде и на отдыхе. «Первая выставка — большой экзамен,— пишет критик,— и этот экзамен Григоре выдержал прекрасно».
На нашем снимке: работа Иона Григоре «Семья».

(Журнал «Флакэра»)

США

АРТУР МИЛЛЕР ОСУЖДАЕТ

Известный американский писатель Артур Миллер выступил в газете «Нью-Йорк таймс» со статьей, в которой высказал свою точку зрения на войну во Вьетнаме. Миллер написал, что на него произвела неизгладимое впечатление показанная по телевидению кинохроника, запечатлевшая новые преступления США: еще 15 тысяч вьетнамских крестьян были изгнаны из своих деревень американцами, которые затем начали сжигать их соломенные дома, чтобы «лишить укрытия вьетконговцев».

«Как это было бы эффектно, если бы мы хоть раз смогли увидеть, как жители деревень сами подносят к крышам домов горящие факелы и как некоторые из них даже потрясают кулаками в сторону джунглей, где хитрые вьетконговцы, должно быть, кусают ногти, тщетно негодуя по поводу того, что их лишают укрытия,— иронизирует Миллер.

Мне кажется,— продолжает писатель,—что мы стали жертвой веры в рекламу. Мы прекрасно знаем, что наши зубы никогда не станут снова белыми, но продолжаем покупать отбеливающую зубную пасту; мы в действительности не верим, что эта война окончится для нас хорошо, но большинство из нас продолжает платить за нее, и не исключено, что в результате выборов у власти снова окажутся люди, которые довели военный конфликт до его нынешних масштабов».

Утверждения американской пропаганды о том, будто народ Вьетнама воюет против Вьетконга, лживы, сказал далее писатель. Суть дела в том, что США ведут необъявленную войну против Демократической Республики Вьетнам.

НЕВЕСЕЛЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ АЛЬФРЕДА КЕЙЗИНА

Буржуазный критик Альфред Кейзин выступил недавно в журнале «Харперс» со статьей, в которой он писал о современном состоянии американской культуры. Его высказывания представляют интерес, поскольку они отражают мнение значительной части творческой интеллигенции Америки, обеспокоенной моральной деградацией молодого поколения, нездоровой духовной атмосферой в стране и преступной внешней политикой правительства.

«Наша цивилизация уродлива,— заявляет Кейзин.— Наши города вызывают отвращение, в больших городах даже воздух отравлен. Американские парни гибнут во Вьетнаме, а в то же время дельцы богатеют, и деньги становятся все более мощным фактором во всех сферах нашей жизни... Ежедневно мы видим на экранах наших телевизоров, как убивают людей во Вьетнаме, и в это время спокойно пьем и закусываем. Наша литература не создает ничего, что могло бы благотворным образом повлиять на наши умы и сердца... Наша цивилизация безумна, бесчеловечна и агрессивна. В таких условиях искусство становится пустой забавой».

И все-таки Кейзин отмечает, что в США существуют писатели, которые смело поднимают свой голос в за-

щиту гражданских свобод, против разгула ультра, против преступной войны во Вьетнаме. Это Норман Мейлер, Роберт Лоуэлл, Джеймс Болдуин и другие. «Подлинная литература,— пишет Кейзин,— помогает нам жить... Она дает духовную поддержку молодым американцам, отказывающимся служить в армии и ненавидящим войну во Вьетнаме».

Сцена из спектакля «Политика отбросов».
(Еженедельник «Леттр франсез»)

ФРАНЦИЯ

«КОГДА ЛЕНИН ЖИЛ В ПАРИЖЕ»

Так называется книга-альбом о тех местах в Париже, где жил и работал в эмиграции В. И. Ленин. Книга вышла во Франции к Пятидесятилетию Октября. В течение четырех лет составитель и автор этого труда Шарль Фельд собирал все, что связано с парижским периодом жизни Ленина. Автор разыскал редкие фотографии, почтовые открытки тех времен, рисунки, документы, письма людей, знавших Ленина. Были обнаружены старые фотографии тех зданий и мест, которые посещал Владимир Ильич, сотни снимков Парижа тех лет. В альбом вошло 350 иллюстраций. Предисловие к нему написал Жорж Коньо. Почти на каждой странице альбома — высказывания Ленина, цитаты из его писем, а также высказывания известных политических деятелей, французских прозаиков и поэтов.

БОЛЬНОЙ ЧЕЛОВЕК, БОЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

Пьеса Артюра Адамова «Политика отбросов» впервые поставлена во Франции в театре «Жерар Филип» после того, как она уже шла в театрах Италии и Англии.

Сюжет пьесы «Политика отбросов» построен на своеобразном сопоставлении клинического случая индивидуального психоза с «коллективным психозом» — расизмом. «Герой пьесы Джонни Браун психически болен. он ненавидит сначала всякого рода отбросы, а затем и людей, по чьей вине отбросы появляются,— рассказал драматург корреспонденту еженедельника «Франс нувель».— Его брат и невестка, желая завладеть его фабрикой, убеждают его, что негры подбрасывают ему отбросы и экскременты. Он при свидетелях убивает негра. Его судят. Но убить негра не преступление. Присутствующая на суде публика полностью на стороне Джонни, который горюет, что убил только одного негра. Джонни приговаривают к семи месяцам тюрьмы условно. Но его защитник требует полного оправдания, ссылаясь в своей речи на множество случаев, когда белых даже не привлекали к ответственности за убийство негров. И тогда в больном мозгу Джонни возникает мысль, которую он и высказывает вслух: раз существует такое огромное количество белых убийц, то их тоже надо убивать. Тогда его заключают в сумасшедший дом. Моя цель—показать взаимосвязь клинического случая с социальной болезнью века — расизмом. Пьеса—трагический бурлеск, который не может разыгрываться как фарс. Главный герой должен вызывать не смех, а ужас. Чем серьезней и убежденней он играет, тем острее воспринимается затрагиваемая проблема. Жозе Вальверд, поставивший пьесу, включает в спектакль проекцию кадров расправ с неграми не только в ЮАР, но и в Нью-Йорке в США. Я не против такой трактовки. Ведь я показываю страну, в которой в равной степени могут править и Форстер и Джонсон».

Рецензент еженедельника «Леттр франсез», высоко оценивая спектакль, пишет: «Острополитическая, антирасистская пьеса Адамова показывает обновление творческой манеры писателя и свидетельствует о расцвете его таланта».

Обозреватель еженедельника «Юманите-диманш» называет пьесу сатирой на современность.

«Каковы ваши творческие планы?» — спросил у Адамова представитель редакции «Леттр франсез» при встрече с драматургом.

«Я написал пьесу-клоунаду «Г-н умеренный» о наименее умеренном политическом деятеле, какого только можно себе представить, кончающем свои дни в изгнании в Лондоне. Издательство Галлимара выпускает очередной том моих пьес под заглавием «Театр, IV», в который включены пьесы «Весна, 71», «Г-н умеренный» и моя инсценировка «Мертвых душ» Гоголя. В ближайшее время заканчиваю книгу воспоминаний «Человек и ребенок». В нее войдут страницы дневника, который я вел во время болезни. Сейчас работаю над пьесой «Офф лимитс»: в Западной Германии амери-

канские солдаты имели свою «территорию», огороженную надписями «Офф лимитс» («Вход воспрещен»). В этой пьесе, где в изобилии будут и стриптиз, и падающие самолеты, и разбивающиеся автомобили, я хочу синтезировать мои впечатления от двух посещений Америки и многочисленных наблюдений за ней издали, изобразить американцев, которых я очень люблю, и всех тех, кого я ненавижу в Америке: джонсонов, карнеги, фордов и им подобных. Не следует забывать слова Брехта: «Чрево, породившее гнусного зверя, еще плодоносит». Это было верно в отношении немецкого нацизма и так же верно сейчас в отношении американского расизма».

«МАРСЕЛЬЕЗА» СНОВА НА ЭКРАНЕ

На экраны Парижа после тридцатилетнего перерыва снова вышел фильм «Марсельеза» известного французского кинорежиссера Жана Ренуара. История этого фильма не совсем обычна. В 1937 году, через несколько месяцев после победы на выборах Народного фронта, по инициативе Всеобщей конфедерации труда были распространены листовки, призывающие граждан произвести сбор средств на создание фильма о Великой французской революции 1789 г., который должен был стать «фильмом о правах человека и гражданина, фильмом для народа, народом задуманным и на его средства поставленным».

Жан Ренуар с энтузиазмом принялся за работу над фильмом. Тысячи бесплатных статистов и актеров пришли ему на помощь. Но к моменту выхода фильма положение в стране резко изменилось. Приближалась война. Фильм был показан зрителям изрезанным цензурой...

В наши дни «Компания Жана Ренуара» решила разыскать эту ленту. Во Франции были найдены лишь сокращенные варианты фильма, к тому же все копии были в плохом состоянии. И только в Советском Союзе была обнаружена почти полная копия фильма. Министерство культуры СССР передало ее «Компании Жана Ренуара».

Жан Ренуар поделился своими воспоминаниями в еженедельнике «Леттр франсез»:

«Марсельеза» — один из немногих моих фильмов, в котором я строго придерживался документально подтвержденных фактов. Я старался прежде всего сохранить дух эпохи. Изучая документы, я погрузился в чтение старых фолиантов, буквально жил в Национальной библиотеке, изучая отчеты, протоколы, сводки. Все имена и факты, приведенные в фильме, исторически точны. Так, в начале фильма судят крестьянина, убившего господского голубя, и приговаривают его к галерам. Он бежит. Несправедливый приговор вызывает восстание, которое ширится и сливается со всенародным революционным движением. Историю с голубем я нашел в наказах третьего сословия депутатам Генеральных Штатов. Она приводилась в качестве примера беззакония королевской власти. Не опираясь на факты, рискуешь исказить историю. Я избрал марсельцев героями потому, что хотел противопоставить народный здравый смысл фальшивой риторике придворных. Мне показалось логичным, что среди этих экспансивных, темпераментных людей, где возникла песня революции, могла появиться и идея революции. «Марсельеза»—фильм идей. Фильм отразил мое отвращение к людям, говорившим: «Лучше Гитлер, чем беспорядок». Примерно то же говорили французские аристократы, призывая австрийского императора и предавая свою родину».

Французская пресса приветствует второе рождение фильма. Рецензент газеты «Юманите» пишет: «Увидеть «Марсельезу» значит сделать открытие... На наших глазах рождается нация. В этой фреске нет ничего фальшивого, ничего академического и помпезного. Фильм и в наши дни воспринимается как современный».

Обозреватель еженедельника «Экспресс», называя Ренуара одним из величайших кинорежиссеров мира, отмечает «необычайный дар изображения жизни, позволивший автору создать живой фильм, населенный живыми людьми». «Ренуар показал нам целый мир с такой объективностью, щедростью, интеллектуальной силой, которых никто не может оспаривать,— писал Франсуа Трюффо в журнале «Кайе дю синема».— Фильм кажется монтажом, кинохроникой французской революции».

ШВЕЙЦАРИЯ

ЕСЛИ БЫ Я БЫЛ ГЛАВНЫМ РЕЖИССЕРОМ...

Продолжая дискуссию, начатую директором Базельского театра Вернером Дюгелином, цюрихская газета «Вельтвохе» попросила известного драматурга Фридриха Дюрренматта ответить на вопрос: «Что бы вы стали делать, если бы вам предложили руководить театром так, как вы считаете нужным?»

«Я драматург,— ответил Дюрренматт,— и мне, разумеется, неинтересно руководить театром. Но, ссылаясь на мой собственный опыт, я мог бы сказать, каким должен быть современный драматический театр. Во-первых, режиссер должен отдавать себе ясный отчет в том, чего он хочет и что он, собственно, может предложить зрителю, учитывая также немаловажную проблему рентабельности. Я не знаю ни одного значительного современного театра, который обходился бы без дотации...»

Лицо театра — это прежде всего его репертуар, продолжал драматург. Чем меньше постановок, тем лучше их качество. Годичная норма — шесть пьес. Каких? Для швейцарского театра Дюрренматт рекомендовал бы, например, ставить одну

Дюрренматт на одной из репетиций.

(Газета «Франкфуртер рундшау»)

пьесу Шекспира, одну — немецкого классика, одну — швейцарского классика и три современных. При этом вовсе необязательно, чтобы с афиши не сходили имена Шекспира и Брехта. Этих классиков необходимо не только превосходно ставить, но и всякий раз тщательно переосмысливать, максимально приближая их к сегодняшнему дню. Над классикой надо постоянно работать, она должна органически обновляться.

Чтобы снизить расходы на постановки, Дюрренматт предлагает в качестве эксперимента обратиться к импровизациям, которые станут как бы «второй программой» театра. Первую программу готовят фундаментально, вторую — импровизируют с помощью пьес, которые часто возникают в стенах самого театра на основе актуального газетного материала; эти пьесы ставятся с минимумом декораций и реквизита. Разъясняя свою мысль, Дюрренматт ссылается на опыт театра «Берлинер ансамбль», на его работу над стихами Брехта и на спектакль московского Театра на Таганке о Маяковском.

Как пишет западногерманская газета «Вельт», Дюрренматта пригласили в Базельский театр в качестве постоянного художественного консультанта.

ШВЕЦИЯ

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ БЕРГМАНА

В ближайшее время в нескольких странах состоится премьера недавно законченного производством нового фильма шведского кинорежиссера Ингмара Бергмана «Волчий час».

«Об этой картине никто ничего не знает»,— отмечала недавно стокгольмская газета «Дагенс нюхетер», добавив, что Бергман почти ничего не сообщает о своих картинах, пока они не вышли на экран.

Большой неожиданностью для представителей прессы и деятелей культуры Швеции явилась поэтому пресс-конференция, которую Ингмар Бергман устроил недавно на острове Форё. Режиссер представил артистов, которые снимаются в еще одном новом фильме Бергмана под названием «Стыд». Как сообщили шведские журналисты, прилетевшие в числе 56 представителей мировой прессы специальным (зафрахтованным киностудией «Шведский фильм») самолетом из Стокгольма, Бергман на этот раз подробно рассказал о сценарии и замысле постановки будущего фильма.

— Возможно, вы помните «Молчание»,— сказал Бергман.— Там действие происходило в городе, находившемся на пороге гражданской войны. В «Стыде» война, большая война, уже идет. Она идет уже давно, так давно, что люди даже не знают точно, как давно. Главные герои фильма — Эва и Ян Русенберг, бывшие скрипачи прекратившего свое существование симфонического оркестра. В 1971 году они отправляются на остров и живут там, обрабатывая свой огород, в стороне от охватившей мир войны. Музыкой они больше не занимаются. В фильме вообще не будет музыки.

—...Мы проследим за жизнью героев в течение осени и зимы, а потом война настигнет их и на острове. В финале Эва и Ян вместе с горсткой других людей уходят на лодке в море — неизвестно куда...

Бергман подчеркнул, что его герои стоят вне политики, что он хочет показать людей, оказавшихся между двумя лагерями.

Фильм «Стыд» будет самым дорогим фильмом Бергмана, однако режиссер и киностудия считают, что по крайней мере финансовый успех картине уже обеспечен — ведь она «на корню» закуплена американской кинокомпанией «Юнайтид артистс».

Главных героев фильма играют любимые актеры Бергмана — Макс фон Сюдов и Лив Ульман. Любопытно, что фон Сюдов после участия в широко разрекламированном голливудском фильме-гиганте о жизни Иисуса Христа (где он играл главную роль) теперь, на пресс-конференции, резко отрицательно отозвался о церкви. Такую же точку зрения высказал и сам Бергман, назвавший шведскую церковь «бессмысленной».

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

ВДОХНОВЛЕННАЯ ОКТЯБРЕМ

В издательстве «Чехословенски списователь» вышел сборник стихотворений «Октябрь с 1917 по 1967». Как пишет рецензент газеты «Руде право», это пока единственная в своем роде антология. В ней представлены стихи поэтов социалистических стран, вдохновленные Великой Октябрьской социалистической революцией и связанными с ней событиями.

Наряду с такими известными именами, как Владимир Маяковский, Демьян Бедный, Анна Ахматова, Расул Гамзатов, Иоганнес Р. Бехер, Эндре Ади, Юлиан Тувим, Никола Вапцаров, в книге представлено много поэтов, которые в Чехословакии мало известны или совсем неизвестны. Очень выразителен по мнению рецензента, раздел

чешской и словацкой поэзии, в которой ленинская тема и тема Октября уже в двадцатые годы стали основополагающими.

Одновременно со сборником «Октябрь с 1917 по 1967» издательство «Свет Совету» выпустило книгу стихотворений чешских поэтов под названием «Лениниана». В «Лениниане» — двадцать стихотворений о Ленине, написанных в разные годы чешскими поэтами Антонином Совой, Людвиком Кундерой, Мирославом Голубом и другими.

ЮГОСЛАВИЯ

СИМПОЗИУМ В БЕЛГРАДЕ

На философском факультете Белградского университета состоялся симпозиум на тему «Октябрьская революция в советской литературе и литературе других народов». Общество славистов Сербии пригласило на этот симпозиум многих ученых из разных стран, профессоров югославских университетов и преподавателей русского и сербохорватского языков в средних школах страны.

С основным докладом выступил профессор Радован Лалич, который указал на огромное влияние Октябрьской революции на литературу всех стран мира, в том числе на литературу Югославии. Докладчик говорил о коренных изменениях, вызванных в литературе социалистической революцией. Сущность этих изменений, сказал он, заключается в том, что так называемый «маленький человек», крестьянин или рабочий, из терпеливого страдальца превратился в активную личность, борющуюся за свои права и общие интересы.

Участники симпозиума говорили о творчестве Блока, Шолохова, Олеши, о влиянии Октября на творчество Вапцарова, о роли Октября в драматургии.

«ПУТЕШЕСТВУЮ И ГОВОРЮ»

Югославский поэт Изет Сарайлич побывал во многих странах: в Италии, Франции, Польше, Чехословакии, ГДР, Советском Союзе. Он встречался со многими интересными людьми. Результат этих поездок и встреч — новая книга Сарайлича «Путешествую и говорю», которая вышла в сараевском издательстве «Свьетлост».

Лейтмотив его книги — призыв к дружбе и взаимопониманию между народами, к миру на земле.

«Если бы все мы, поэты и непоэты, чье детство отравлено войной, объединились в один всеобщий союз, атомным оружием которого была бы любовь, я верю, что завтрашний мир был бы ближе к поэзии, нежели мы считаем в моменты наибольшего оптимизма»,— писал Сарайлич Евгению Евтушенко.

В книге «Путешествую и говорю» поэт подробно пишет о своем посещении Советского Союза. Москва очаровала его. Большое впечатление на него произвела встреча со Степаном Щипачевым, поэзию которого Сарайлич любит с юношеских лет. «Строками любви» Щипачева я восторгался, еще будучи гимназистом, считая его, как, впрочем, и большинство наших молодых поэтов тех времен, лучшим образцом русской лирики после Есенина,— пишет в своей книге Сарайлич.— Должен признаться: я счастлив, что он был первым русским поэтом, прочитавшим мои стихи. По его рекомендации некоторые из них в переводе Ирины Ивановой еще в 1960 году появились в «Иностранной литературе».

Оригинально построение книги: в ткань повествования органически вплетены стихотворения, написанные Сарайличем под впечатлением его поездок и встреч с людьми. Здесь же письма, написанные поэтом, а также ответы на них друзей— деятелей культуры разных стран.

ЯПОНИЯ

«ВОЙНА ВО ВЬЕТНАМЕ И ПИСАТЕЛЬ СТЕЙНБЕК»

Журнал «Синнихон бунгаку» опубликовал серию статей, озаглавленную «Война во Вьетнаме и писатель Стейнбек». В нее вошли, в частности, статья Эйсукэ Накадзоно и «Письмо Джону Стейнбеку» Е. Евтушенко в переводе Таку Эгава.

Накадзоно пишет, что японские читатели достаточно хорошо знакомы с истинным положением дел во Вьетнаме благодаря правдивым статьям и книгам японских писателей и журналистов. Можно, например, назвать «Записки о вьетнамской войне» Такэси Кайко, репортаж специального корреспондента «Асахи» Сёити Хонда «Один из фронтов Южного Вьетнама» и т. д. Поэтому японцы не могут принять за чистую монету рассуждения и утверждения американского писателя.

«Стейнбек,— пишет Накадзоно,— оказался никудышным репортером. Он просто оскандалился».

Авторы этого номера

ПАБЛО НЕРУДА — PABLO NERUDA (род. в 1904 г.).

«Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» («Fulgor y muerte de Joaquín Murieta», 1967) — первая пьеса прославленного чилийского поэта. Замысел пьесы возник много лет назад, в ту пору, когда поэт был вынужден скрываться в подполье: однажды просматривая старые номера журналов, он увидел репродукцию дагерротипа с изображением головы Хоакина Мурьеты, выставленной на ярмарке в США. История жизни этого «чилийского Робин Гуда», павшего на чужбине жертвой кровавой расправы, привлекла внимание Пабло Неруды.

Пьеса печатается по рукописи, полученной от автора. Недавно в чилийской столице Сантьяго состоялась ее премьера.

■

ФРАНТИШЕК ГРУБИН — FRANTIŠEK HRUBIN (род. в 1910 г.).

Творчество чехословацкого поэта, драматурга, заслуженного художника ЧССР представлено в этом номере поэмой «Хиросима» («Hirošima», 1948).

Поэтические произведения Ф. Грубина составили несколько книг, в том числе сборник стихов «Хлеб из стали» («Chléb s ocelí», 1945), включающий стихотворения, написанные поэтом во время войны, в период боев за Сталинград. За сборник стихов «Моя песня» («Můj zpěv», 1956) и поэму «Изменение» («Proměna», 1957) поэт был награжден Государственными премиями.

Заметное явление в чешской драматургии представляют его пьесы «Августовское воскресенье» («Srpnová neděle», 1958) и «Хрустальная ночь». («Křištálová noc», 1961).

Ф. Грубин очень популярен и среди маленьких читателей. Русским детям знакомы его «Веселые часы». Значительное место в работе поэта занимают переводы. Им переведены на чешский язык произведения Пушкина, Кольцова, Маршака, Тычины и др.

Поэма «Хиросима» войдет в сборник стихотворений Фр. Грубина «Романс для корнета», подготавливаемый к печати издательством «Прогресс».

■

НИКИТА СТЭНЕСКУ — NICHITA STĂNESCU (род. в 1933 г.).

Румынский поэт. Его первая книжка стихов «Смысл любви» («Sensul iubirii») вышла в 1960 году. Стихи, написанные поэтом в последние годы, вошли в сборники «Право на время» («Dreptul la timp», 1965), «Одиннадцать элегий» («Unsprezece elegii», 1966) и др.

Напечатанные в этом номере стихотворения взяты из разных сборников.

АДРИАН ПЭУНЭСКУ — ADRIAN PĂUNESCU (род. в 1943 г.).

Румынский поэт. Еще студентом факультета румынского языка и литературы Бухарестского университета опубликовал книги стихов «Сверхчувства» («Ultrasentimente», 1965) и «Первые ягнята» («Mieii primi», 1966).

Опубликованное стихотворение взято из сборника «Сверхчувства».

АНА БЛАНДИАНА — ANA BLANDIANA (род. в 1942 г.).

Румынская поэтесса. Начала печататься будучи студенткой Клужского университета. Автор книг стихов «Первое лицо множественного числа» («Persoana întîia plural», 1964), «Ахиллесова пята» («Călcîiul vulnerabil», 1966).

Стихотворение «Танец под дождем» было напечатано в первом сборнике, «В глубокой тишине» — в еженедельнике «Газета литерарэ».

ИОН АЛЕКСАНДРУ — ION ALEXANDRU (род. в 1942 г.).

Румынский поэт. Автор книг стихов «Как вам сказать» («Cum să vă spun», 1964), «Пока живешь» («Viata deocamdată», 1965), «Сомнительный ад» («Infernul discutabil», 1966).

Стихотворение «Конец войны» взято из первого сборника.

МАРИН СОРЕСКУ — MARIN SORESCU (род. в 1936 г.).

Румынский поэт. Его первый сборник стихов-пародий «Один среди поэтов» («Singur printre poeţi») вышел в 1964 г. За ним последовал сборник «Стихотворения» («Poeme», 1965), отмеченный премией румынского Союза писателей, «Смерть часа» («Moartea ceasului», 1966) и книга для детей «Куда бежим из дома» («Unde fugim de-acasă», 1967)

Публикуемые стихи были напечатаны в сборнике «Стихотворения» и в «Газета литерарэ».

ЧЕЗАР БАЛТАГ — CEZAR BALTAG (род. в 1939 г.).

Румынский поэт. Начал печататься в 1951 году. Первый сборник стихов «Золотое село» («Comuna de aur») увидел свет в 1960 году. Затем вышли сборники «Космическая мечта» («Vis planetar», 1964) и «Преломления» («Răsfrîngeri», 1966), из которого взято публикуемое стихотворение. Сборник «Преломления» в 1967 году был отмечен литературной премией Союза писателей Румынии.

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
Б. С. РЮРИКОВ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:
С. А. ГЕРАСИМОВ, Л. П. ГРАЧЕВ, С. А. ДАНГУЛОВ (первый зам. главного редактора), **Е. А. ДОЛМАТОВСКИЙ, Т. А. КУДРЯВЦЕВА, Т. Л. МОТЫЛЕВА, П. В. ПАЛИЕВСКИЙ, М. И. РУДОМИНО, А. Н. СЛОВЕСНЫЙ, Б. Л. СУЧКОВ, П. М. ТОПЕР, С. П. ЧЕРНИКОВА, К. А. ЧУГУНОВ** (зам. главного редактора), **М. А. ШОЛОХОВ, К. ЯШЕН**

Художественный редактор **С. И. Мухин.** Технический редактор **Л. Д. Фарафонтова**

Адрес редакции: Пятницкая ул., д. 41. Телефон В 3-51-47

А 00693. Сдано в производство 27/XI-67 г. Подписано к печати 7/II-68 г.
Бумага 70×108 1/16 = 9 бум. л. = 18 п. л. (25,2) + 2 вкл. Уч.-изд. листов 28,30. Зак. 4040.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова, Москва, Пушкинская пл., 5.

Цена 80 коп.

ИНДЕКС 70394